jeune cinéma

Entretiens avec
John Cassavetes,
Allan J. Pakula,
Frank Cassenti.

Etudes sur
les derniers films
de Cassavetes,
Norman Mac Laren,
les perspectives du
cinéma français.

Festivals
et rencontres :
Berlin,
Royan,
Perpignan,
La Rochelle.

Et les films
de saison :
All the president's
men,
L'affiche rouge,
Barry Lindon,
Un type comme
moi...,
La victoire en
chantant,
Néa,
La brigade du
Texas,
etc...

97

Septembre-Octobre 1976

France : 5 francs

Etranger : 6 francs

Revue mensuelle
publiée
par
La Fédération
Jean Vigo

jeune cinéma

Photo couverture : Del et Irène dans *Bronco Bullfrog.*

Directeur de publication : Jean Delmas

Abonnement, nouveau tarif : France 30 francs — Etranger 36 francs

C.C.P. Paris 16139 69

Revue mensuelle de la Fédération Jean Vigo, 8, rue Lamarck, Paris 18e - T. 254.04.57

S.E. de l'Imprimerie LIENHART et Cie, 07200 Aubenas

Femmes et maris dans l'œuvre de Cassavetes

Il y a, dans le cinéma américain, très peu d'exemples d'artiste qui, se sentant autant, sinon plus, réalisateur que comédien, met entre parenthèses sa carrière d'acteur, privilégie ses dispositions de cinéaste, et, de surcroît, cherche et trouve son inspiration en mettant en scène son épouse, elle aussi comédienne. (Un peu comme s'il y avait, enfoui au plus profond du comédien-cinéaste, un monde intérieur très complexe, commun à lui et à sa femme, qu'il ne peut exprimer que par l'intermédiaire de celle-ci, que grâce à elle). Il y a, bien sûr, l'exemple récent de Paul Newman qui réalise deux très beaux films (**Rachel, Rachel** et **De l'influence des rayons gamma sur le comportement des marguerites**), en les centrant intégralement, chaque fois, sur le personnage incarné par Joanne Woodward ; mais ce choix délicat n'influe en rien sur sa carrière d'acteur.

L'exemple de John Cassavetes et de Gena Rowlands (mariés depuis 1954) est différent. Leur choix est plus extrême et plus exigeant encore. Cassavetes n'a jamais fait mystère de ses intentions : son activité de comédien est secondaire, et il n'accepte de participer à certains films (comme **A bout portant** de Siegel, **Les 12 salopards** d'Aldrich, et **Rosemary's baby** de Polanski), que pour pouvoir produire et réaliser librement ses propres œuvres. Gena Rowlands, quant à elle, bien qu'elle soit une merveilleuse comédienne (c'est toujours un plaisir de la regarder jouer dans les rares films d'elle qui sont projetés : **L'homme de Bornéo** de Mulligan ou **Seuls sont les indomptés** de David Miller), ne semble exister vraiment que sous la direction de son mari.

Après un premier essai, personnel, passionnant, **Shadows** (1959), et un entracte hollywoodien (**La ballade des sans-espoir**, 1962 ; **A child is waiting**, 1963, avec Gena Rowlands), John Cassavetes n'a réellement pris conscience de ses dons et de son talent de metteur en scène qu'à partir de son quatrième film, **Faces** (1968), dont Gena est l'une des protagonistes. Ces dons, ce talent, il les concrétise, les certifie, avec les trois films qui suivent, et qui tous traitent du même sujet que **Faces** (le couple et ses difficultés) : **Husbands**, 1970 (le thème y est traité par l'absurde), **Minnie et Moskowitz**, 1971, et **Une femme sous influence**, 1975 (l'un et l'autre embellis, transfigurés même, par la présence de Gena Rowlands).

Ce souci de placer un personnage féminin au cœur de son film, on le saisit dès sa première œuvre, **Shadows**, dont le personnage principal est une femme, mal dans sa peau et solitaire, Lelia. Cassavetes, cependant, ne fait qu'y effleurer le thème qu'il approfondira ensuite : cette femme, il la regarde de l'extérieur, il n'est pas vraiment avec elle : il est un peu dans la position de ce type (l'acteur, d'ailleurs, c'est lui) qui surgit de la nuit, écarte le dragueur qui importune Lelia, puis disparaît.

Le film-clef, c'est donc **Faces**, toujours inédit en France. Je ne l'ai pas vu, mais s'il faut en croire l'auteur (voir le remarquable entretien publié dans « Play Boy » — édition américaine, juillet 1971), **Faces** crée et fixe un certain nombre d'éléments, de données, qui réapparaissent dans les trois films suivants. Cassavetes, en effet, y confronte deux couples de la petite bourgeoisie urbaine,



Faces.

entrés dans la seconde moitié de leur âge, et en état de crise. Et par la suite, le couple, qui, de façon privilégiée, est au cœur de **Minnie et Moskowitz** et d'**Une femme sous influence** — en train de se faire dans le premier cas, de se défaire puis de se refaire dans le second — l'est aussi, en filigrane, mais trois fois, dans **Husbands.**

Husbands est l'histoire, mélancolique et picaresque, de trois maris, trois amis, qui, après l'enterrement d'un quatrième, mort prématurément, partent en bordée : une nuit (pendant laquelle ils se saoulent presque à mort), et un week-end (à Londres, où ils lèvent des filles de moyenne vertu). Ces trois maris, John Cassavettes prend soin de les situer, socialement, professionnellement, ethniquement. Tous les trois appartiennent à la middle-class urbaine — deux sont dentistes, le troisième travaille dans une agence de publicité — et habitent un pavillon de banlieue. Pour mieux souligner cette appartenance, le cinéaste insère dans son récit quelques brèves séquences significatives (telle la séance hilarante chez le dentiste, où Guss a fort à faire avec une cliente hystérique), mais surtout décrit longuement la liberté exceptionnelle dont jouissent ses personnages : liberté de mouvement, liberté économique, liberté d'allure et de comportement. Peu d'Américains, en effet, peuvent, comme eux, quitter leur travail et leur famille, pour se payer une virée de deux jours en Angleterre ; prendre l'avion comme on prend le métro ; descendre sans aucun bagage dans un hôtel de luxe.

Il n'y a guère que la séquence d'ouverture, d'ailleurs magistralement filmée, pour mettre en présence Gus, Harry, Archie et leurs familles respectives. L'enterrement de Stuart permet de rassembler les trois maris, leurs épouses, leurs enfants, leurs parents. Hormis cela, Cassavetes ne nous livre qu'une seule séquence domestique : celle où Harry, rentré subrepticement chez lui pour se changer, se fait tancer par sa femme qui, ensuite, au comble de l'exaspération, le poursuit avec un couteau, malgré les appels au calme de « belle-maman ». (La violence inattendue de la séquence annonce le ton des deux films suivants.) En apparence, **Husbands** est donc une négation du couple, puisque les femmes légitimes y sont soit absentes, soit dépeintes comme étant — momentanément — hors d'état de raisonner. Mais ce

n'est qu'une apparence, comme en témoigne volontairement la fin du film. Complètement dégrisés, Gus et Archie abrègent leur peu reluisant voyage, et rentrent à la maison, les bras chargés de cadeaux convenus. Gus est ainsi accueilli par son fils : « Papa, où t'étais passé ? Tu vas te faire gronder par maman ! ». Et si Harry reste seul en Angleterre, ce n'est pas parce qu'il a « choisi la liberté » : il a peur d'affronter sa femme, reconnaissant ainsi implicitement ses torts. Bien qu'elles occupent une place modeste dans le cours — impétueux — d'un film long (2 h 20 mn), ces séquences sont essentielles. Elles contiennent en germe une idée que le cinéaste explicitera dans ses deux films suivants, et qui peut se résumer d'une phrase : « Le bonheur conjugal, ce n'est peut-être pas l'idéal, mais c'est encore ce qu'il y a de moins mal ».

Les personnages de Gus, Harry et Archie sont incarnés respectivement par John Cassavetes, Ben Gazzara et Peter Falk. On retrouve Peter Falk dans **Une femme sous influence** et Ben Gazzara dans **The killing of a chinese bookie,** film non encore sorti. Un autre ami du cinéaste, Seymour Cassel, interprète le principal rôle masculin dans **Minnie et Moskowitz** ; auparavant, il avait coproduit **Shadows** et participé à **La ballade des sans-espoir** et à **Faces.** (Je signale aux amateurs éventuels que Seymour Cassel est, avec Bob Neuwirth, Roger McGuinn et Kris Kristofferson, le co-auteur de la chanson la plus délirante jamais entendue depuis **Bob Dylan's 115th dream : Rescue mission,** enregistrée par Kristofferson sur son album **Spookie ladies sideshow.)** Ainsi, le cinéma de Cassavetes n'est pas seulement une affaire de famille (outre son épouse, le cinéaste a mis plusieurs fois à contribution sa mère et sa belle-mère), c'est aussi le fruit d'une étroite collaboration de la part de ses amis.

Gus, Harry et Archie sont des quadragénaires ; Minnie Moore et Seymour Moskowitz aussi. Dans **Minnie et Moskowitz,** Cassavetes raconte avec beaucoup de force, de chaleur et d'humour, la très belle histoire de deux êtres qui décident de se marier, alors qu'a priori ils ne sont pas faits l'un pour l'autre. Minnie est une femme encore jeune, qui a des aventures décevantes avec des hommes mariés, et comble le vide de son existence en buvant sec et en rêvant d'Humphrey Bogart. Moskowitz est un marginal, violent et imprévisible, qui porte les cheveux longs et la moustache à la Régis Debray.

Cette fois encore, les personnages sont très situés socialement et psychologiquement. L'histoire se passe à Los Angeles. De souche irlandaise, Minnie appartient à la petite bourgeoisie intellectuelle. Elle travaille au Muséum de la ville, possède un appartement qu'elle meuble avec goût, aime la cuisine française (même si le Bourgogne est californien). D'origine juive, Moskowitz est ouvrier. Il gagne sa vie comme gardien de parking, loge de motel en motel, se nourrit exclusivement de hamburgers-ketchup et de milk-shakes. Le moins qu l'on puisse dire est qu'ils ne semblent pas faits pour s'accorder, et comme au départ la solitude seule les unit, leur histoire est celle d'un affrontement et d'une découverte. L'affrontement à la fois intellectuel et émotionnel, physique et verbal, de deux êtres trop longtemps repliés sur eux-mêmes ; leur découverte commune que l'amour vrai prend parfois d'étranges visages. Et Cassavetes, choisissant comme ses héros la difficulté, enchaîne audacieusement des séquences où jaillit une immense tendresse, à des séquences où éclate une violence exacerbée, et rend ainsi son récit totalement crédible.

Minnie et Moskowitz s'achève sur un plan superbe, quasi idyllique (par rapport à la progression du film) : Minnie, Moskowitz, leurs mères, leur enfant. La présence des enfants est d'ailleurs primordiale chez Cassavetes. Dans ce sens, une séquence-clé du film est celle où Jim (Cassavetes lui-même), l'amant de Minnie amenant son fils avec lui, quand il annonce à sa maîtresse qu'il rompt définitivement reçoit devant l'enfant une gifle retentissante. La scène est étonnante : il y a chez le père de la fierté de recevoir une telle gifle devant son fils ; chez le fils, de l'admiration pour son père qui fait preuve d'un courage inhabituel.

Jim, l'amant marié de Minnie, a trois enfants ; Nick et Mabel Longhetti aussi. Nick et Mabel, les protagonistes de **Une femme sous influence,** sont un peu les doubles inversés des héros du film précédent : Mabel, comme Moskowitz, est nerveuse et « originale » ; Nick, comme Minnie, a apparemment la tête sur les épaules. Dans son septième film, Cassavetes saisit le couple à un moment de crise grave : au moment précis où la femme craque, et où son mari, au lieu de l'aider, envenime les choses.

Dans **Une femme sous influence,** plus encore que dans les autres films de Cassavettes, l'homme et la femme sont rigoureusement inscrits dans leur réalité professionnelle. Nick est ouvrier : il est chef de chantier à la voirie. Toutes les séquences qui le montrent au travail ont une stricte relation avec le cheminement de la crise du couple. Ainsi, le fait que Nick soit retenu une nuit entière sur un chantier précipite le « déboussolage » de Mabel. Ce « déboussolage » s'accélère lors de la séquence, époustouflante, où il amène à l'improviste chez lui ses collègues, les invitant à manger « sur le pouce » des spaghetti.

Lorsque Mabel est enfermée, Nick à son tour est « déboussolé » : une séquence très dure, se déroulant sur son lieu de travail, le révèle. En effet, quand Nick revient sur le chantier, tous ses copains ont des gestes et des paroles de réconfort, tous approuvent sa décision. Sauf un. Nick sait qu'il a eu tort, qu'il a été lâche, qu'il a choisi la facilité, mais il n'accepte pas qu'on le lui reproche, même silencieusement ; et il manque de tuer son camarade. C'est dans cette séquence qu'on perçoit le mieux le « déboussolage » de Nick, plus grave encore que celui de son épouse, et non dans la scène admirable (par la complicité que l'on sent entre le père et les gosses), où il initie ses enfants à la bière, à l'arrière d'une camionnette.

Une femme sous influence n'est pas vraiment un film sur la folie. C'est un film sur la difficulté de vivre, comme tous les autres films de Cassavetes. Si Nick est ouvrier, son épouse est femme au foyer. Et le cinéaste montre, sans aucune ironie, que c'est un travail éprouvant, exténuant, tuant : la séquence du début, où l'on voit Mabel s'occuper de ses gosses et les mettre dans la voiture de sa mère, a quelque chose d'atroce. En effet, l'on se rend compte — physiquement — qu'il arrive un moment où le travail de la femme à la maison a effectivement de quoi rendre « folle ».

Une femme sous influence se termine sur une scène d'une rare violence. Cassavetes, pour sa part, estime que lorsqu'un couple est en crise, la violence, qui éclate obligatoirement entre les époux, est positive et porteuse d'espoir. Dans ses films, hommes et femmes se saoulent à rouler sous la table, vomissent dans les W.C., se poursuivent avec des couteaux de cuisine (**Husbands**), s'engueulent, se fichent des coups (**Minnie et Moskowitz**), perdent les pédales, se font du mal (**Une femme sous influence**),



Le repas avec les copains dans « Une femme sous influence ».

mais ils s'aiment. Les films de John Cassavetes ne sont pas désespérés, et ils seraient même plutôt optimistes. A l'issue de **Husbands**, l'on est sûr que les trois maris ne recommenceront jamais pareil voyage ; le dernier plan de **Minnie et MoskoKitz** est une image du bonheur ; Nick, le mari d'**Une femme sous influence**, ne permettra plus jamais que son épouse aille à l'asile, et il l'acceptera désormais toujours telle qu'elle est. C'est d'ailleurs un paradoxe, en ces temps où presque tout le cinéma américain est désenchanté et amer, que le cinéaste le plus optimiste soit aussi celui qui fait preuve de la plus grande exigence, celui qui porte le regard le plus cru sur les êtres et les choses, celui qui fait le moins appel aux séductions traditionnelles, ou nouvelles, du spectacle. John Cassavetes, cinéaste libre et fou, j'attends tous tes films fébrilement.

Claude Benoit.

Entretien avec John Cassavetes

Dans tous les films où vous traitez du couple il me semble que vous privilégiez la femme...

Oui, c'est vrai. Je ne pense pas que ce soit une philosophie. Je crois que les femmes sont plus faciles à connaître, plus faciles à filmer que les hommes : on a tant dit sur les hommes et rien de tout cela n'est vrai parce que nous n'avons aucune idée sur nous-mêmes. Les femmes sont plus proches de la vie ; à travers leurs enfants, leurs problèmes, leurs saignements mensuels, elles sont en relation avec la terre. Elles sont honnêtes : c'est terrible que la société ait fait du sexe honnête le sexe caché, le sexe malhonnête. Elles sont plus faciles à représenter parce que leurs problèmes sont plus clairs...

Les relations de Nick et Mabel sont extrêmement violentes et tendues. Mais il semble que la plus forte tension corresponde à l'échange le plus authentique...

Je pense que c'est vrai. Quand j'ai fini le scénario de **Une femme sous influence**, j'ai supprimé toutes les marques d'amour,

mais à la fin j'ai laissé : « Est-ce que tu m'aimes » : rien que ça. Notre intention était de voir ce que l'amour fait aux femmes. Je ne pense pas que Mabel soit très différente de n'importe quelle femme amoureuse et dévouée à un homme et qui essaie de faire ce qu'il faut. C'est montré à travers ce personnage qui est très pur, qui ne se laisse pas violer par l'hypocrisie, qui n'est pas mesquin, qui est généreux, qui ne se cache pas derrière les choses... Mais l'histoire est racontée du point de vue de l'homme. Il est sympathique mais il joue le rôle d'un homme — ce pourrait être moi, ce pourrait être n'importe qui — qui n'admet pas ses erreurs.

Que Nick parle fort ou au contraire tout calmement, s'il cogne ou non, ça ne change rien. La cruauté de la situation c'est que nous cessons d'aimer, que notre engagement n'est pas absolu. Le film est l'histoire du mal que les hommes font aux femmes en les traitant de folles parce qu'ils n'aiment plus, se sentent coupables et ne peuvent faire face à la vérité. Un homme donc et une femme totalement amoureux à un moment, le moment d'après tout s'effondre, et puis plus tard encore ils se raccommodent. Dans la vie ça ne se passerait pas ainsi, la femme dirait : « Ça va bien comme ça. Au revoir ! ». Elle reviendrait chez elle après l'asile avec une énorme hostilité. L'interprétation de Gene exprimait au contraire que Mabel était effrayée. Quand Nick comprend qu'elle a peur, il prend le risque de lui faire mal définitivement et de manière permanente, mais il en prend la responsabilité. Et pour la guérir — non de la folie, mais du tort qu'il lui a causé — il lui montre qu'il l'aime. C'est une chose qu'aucun homme ne sait faire, c'est pourquoi je pense que Peter qui est un personnage négatif est aussi un grand héros.

Il y a quelque chose que la plupart des hommes — moi compris — font très difficilement, c'est mettre leur amour au-dessus de leur propre sécurité. Ce serait difficile pour une femme aussi. Et je pense que c'est la raison pour laquelle la plupart des gens, dès l'apparition d'un conflit, ne le comprennent pas et fuient au lieu de rester ensemble. Le film n'est pas — Dieu m'en garde — un hymne à la famille, mais il traite de l'importance, de la possibilité d'aimer dans les termes d'aujourd'hui. Pas sous la forme de politesse, de malaise ou d'importance donnée à la situation sociale : tout cela ne compte pas dans les relations personnelles. Tant pis si on recule de plusieurs siècles : ce qui compte c'est ce qu'on connaît de quelqu'un, ce que quelqu'un peut faire pour vous. Quand j'étais enfant, ma mère disait : « Je couperai mon bras pour toi, ma jambe pour toi, je ferai n'importe quoi pour toi. » C'était un moyen de dire, de faire savoir : « Quoi que tu fasses, tu es mon fils » et c'est terriblement important.

Je ne sais pas très bien m'exprimer en ce qui concerne les hommes et les femmes. Je comprends mal mes propres impulsions, encore moins bien celles des autres. Les gens s'expriment en termes de haine, comment s'exprimer en termes d'amour ?... Mais je suis en train de faire un véritable discours...

Vous donnez une grande place aux enfants. Ils forcent Mabel à jouer son rôle de mère, mais en même temps ils la soutiennent...

Ils sont de son côté parce qu'ils l'aiment. Ils sont pour elle. Ils sentent que leur père n'a pas été de son côté et ils veulent la défendre. Je ne pense pas qu'ils l'aiment plus que leur père, mais ils la sentent en danger quand il l'attaque.

Les enfants étaient tenus loin du tournage la plupart du temps, non pas à cause des émotions exprimées, mais à cause de la difficulté du travail, des lumières ; on les envoyait donc jouer, puis ils revenaient quand ils avaient à tourner, et c'était encore



Mabel et les enfants dans « Une femme sous influence ».

un jeu. Mais quand on est arrivé à la fin du film, ce n'était plus un jeu, parce qu'une des questions posées par le film était : « Qu'est-ce que tout ça fait aux enfants ? Un effet terrible ? Est-ce qu'ils perdent leur foi en l'amour, en leur mère, en leur père ? Est-ce qu'ils vont être en proie à une terrible insécurité ? » Et on a fait revenir les enfants. Ils restaient là debout, et, quand Peter entre, quand il voit sa femme sur le lit, eh bien ! sans aucune indication de script (la seule consigne était de rester autour du lit), ils ont immédiatement été pris par la scène et ils se sont mis à empêcher Nick d'approcher de sa femme. Sans aucune indication de geste ou de mouvement, rien. C'est que Mabel — enfin, Gene — considérait qu'elle était la mère de ces enfants et Peter qu'il était le père, et ils ont joué avec lui d'instinct parce qu'ils étaient concernés, et ils ont senti que cet homme pouvait faire mal à la femme. Et pendant la scène du suicide ils sont devenus vraiment dingues, fous. Ils l'ont compris comme Nick, comme Peter, ils ont compris que ça n'avait pas d'importance puisqu'elle ne s'était pas fait de mal.

Dans notre société de quant à soi on appelle un docteur, bla bla bla, l'ambulance vient : cette femme s'est coupé les poignets, il faut la mettre sous camisole. Or nous savons que dans l'intimité de nos maisons des scènes bien pires se passent, dans un contexte émotionnel bien plus terrible. Et nous vivons avec parce que c'est le nôtre. Et sinon, on se tourne vers l'extérieur, on dit que ça va mal, on emploie les termes de fou, etc. Mabel, ce n'est pas sa tête qui est malade, c'est le cœur qui ne va pas. Elle ne se conduit pas bien, mais on ne se conduit pas bien quand on est rejeté loin de son comportement normal. Comment se comporter quand on ne peut plus être soi-même ? Elle a divorcé d'elle-même, elle est folle quand elle revient à la maison, effrayée, effrayée de rentrer ; elle n'est plus elle-même et pour la première fois elle n'est plus rien pour moi. Je pense que Nick rend très clair qu'il n'est pas tourmenté par l'asile, ni de

l'avoir renvoyée pour six mois dans un enfer : ça n'était pas important ni pour lui, ni pour elle ; l'important pour elle c'était de bien se conduire, de ne pas faire d'erreur, et ainsi quand il l'emmène dans l'escalier et lui dit — c'est une scène horrible — « Tu dois être toi-même », il est sincère, il ne sait pas que faire, il ne sait pas dire : « Chérie, regarde-moi, renvoie-les à la maison » — ce serait encore plus terrible. Ce qu'il y a, c'est qu'en société nous haïssons les émotions : elles sont rejetées comme anti-intellectuelles, anti-politiques, anti-tout ; elles nous empêchent d'être... D'être quoi ? Des animaux à cervelle.

Nous savons que cette personne n'est pas méprisable. Mais nous pensons que la société est comme ça, et nous voulons faire partie de la société, et nous sommes ce que la société nous permet d'être. Et nous croyons que c'est ça le progrès. Mais ça n'est pas le progrès. L'amour est progrès. L'émotion est progrès. Regarder un beau visage est progrès ; pourquoi se scandaliser si quelqu'un dit : « Regarde cette fille ». Ainsi, on nous a conditionnés, on nous a habitués au bavardage de la vie et non à la vie. J'ai vu beaucoup de femmes aller à l'autobus comme Mabel quand elle va chercher ses enfants, et mon cœur saute : dis-lui quelque chose, demande-lui l'heure ! J'ai vu des femmes aller dans un bar, des filles folles qui ne veulent pas être elles-mêmes et ne veulent pas prendre la responsabilité de ce qu'elles sont : elles insultent, elles sont hostiles, et pour moi elles sont une mère, une jolie fille qui est mal dans sa peau...

Est-ce que la spontanéité des personnages vient de ce que ce sont des Italiens, une minorité ?

Qu'ils soient une minorité, je pense que ce n'est pas significatif. Tout le monde en Amérique est un groupe minoritaire. La seule manière dont on peut définir quelqu'un comme non-étranger, c'est qu'il soit installé depuis deux générations. Les Français, les Italiens, les Grecs, les Irlandais sont des minorités.

Mais pas des minorités opprimées ?

Qui opprime qui ? Les pauvres oppriment les pauvres, les riches les riches. La seule oppression dans notre pays est celle de l'argent. Je suis dans la rue au soleil, un type vient et me prend mon soleil ; si c'est un noir je le traite de nègre : et après ? On va peut-être se battre et en sens inverse ça se fera aussi. C'est la peur de perdre son boulot.

Qu'est-ce que vous apporte comme metteur en scène le fait que vous fassiez jouer votre femme et vos amis ?

C'est le premier film que Peter Falk a joué avec Gene. Moi j'ai joué avec Peter dans **Husbands**, puis j'ai fait un autre film avec lui. J'aime jouer avec Peter, avec Ben Gazarra, j'aime travailler avec eux. Bien sûr j'aimerais travailler avec des acteurs de grand renom, mais je n'ai jamais travaillé avec des acteurs que je n'aime pas. Quand un réalisateur estime un acteur, il le reprend : tout le monde le fait. Regardez Ford qui utilise toujours les mêmes gens. Peter en mari, j'ai pensé qu'il serait extraordinaire et que les gens se le rappelleraient, se rappelleraient Nick et Mabel Longhetti. Gene, je l'ai employée tant que j'ai pu parce que pour moi elle est la meilleure.

Elle jouait dans Faces...

Oui, je lui avais proposé le rôle de la femme mariée et elle a dit : « Non, je ne veux pas jouer le rôle de la maîtresse de maison », et Lina a été merveilleuse dans le rôle : c'est une amie très proche. Dans ce film-ci le rôle est très proche de Gene. C'est un hommage à la femme ; comment pourrait-on avoir

de la sympathie pour Nick ? Peter joue remarquablement, mais le film concerne la femme ; si le sujet du film était ce qui arrive à l'homme, ça n'intéresserait personne.

Shadows laisse le souvenir d'une extraordinaire liberté devant la caméra. Ce dernier film donne la même impression. Pouvez-vous dire d'où cela provient ?

Quand j'ai tourné **Shadows** la difficulté était que je ne pensais pas être capable d'écrire un scénario et je n'avais pas de quoi me payer un scénariste. Alors je donnais aux gens le cadre général et on travaillait bien plus difficilement. On respectait le plan de manière absolument stricte. Parce que pour moi, faire un film — c'était mon premier — impliquait que tout soit exactement préparé. « Ici. Là. Recommence. Encore, encore, encore. » J'étais comme un fou tellement j'avais peur de faire une erreur.

Après le deuxième, le troisième, le quatrième film, je n'ai plus besoin de préparer la caméra du tout parce que c'est moins important pour moi : tout se fait mieux quand c'est écrit d'avance, ça élimine les problèmes, une fois que le traitement est écrit les gens peuvent être plus libres ; la tension est trop forte sinon, trop dure à supporter. Ce qui arrive, c'est que le spectateur a l'impression d'improvisation parce que les acteurs interprètent leur rôle eux-mêmes : je n'interviens pas à ce niveau.

Le texte est donc écrit...

Oui le texte est écrit, mais pas la manière dont les acteurs le disent : ça, ça dépend d'eux. L'impression de spontanéité vient du rythme qui n'est pas imposé. Dans la plupart des films le metteur en scène dit : « Descends. Viens par là. Fais comme ça ». Moi je dis simplement : « Asseyez-vous ». Dans la scène du repas entre Mabel et les camarades de Nick, la première fois qu'on a répété, c'était terrible, vraiment terrible. Personne n'avait idée de ce qu'il pouvait faire. Ils faisaient : « Ha, ha, ha ! On va raconter des histoires, ça va être drôle ! ». Ma seule indication, ça a été : « Voilà, faites tout ce que vous voudrez, prenez le temps que vous voulez. Cette femme vous a invités, elle s'est levée pour cuisiner des spaghettis. Ce sont vos amis, soyez à l'aise, ne parlez pas boulot à table. Allez, on va faire des tas de prises, rappelez-vous qui vous êtes... Si vous voulez être des types embêtants, soyez-le... » Mais ils ont été gentils, ils ont occasionnellement raconté des histoires. Il a fallu refaire la scène une trentaine de fois pour obtenir le matériel. Ils ont été gentils, ont rendu la maison gentille et ont tourné une scène gentille. Par exemple : quand ils laissaient tomber des spaghettis ils ne le montraient pas. Vous voyez, c'était une scène de tous les jours, pas un super-dialogue : alors elle semble improvisée.

Et la caméra aussi donne l'impression de suivre seulement l'événement... Mais peut-être est-ce au contraire le résultat d'un grand travail.

Tout est prévu mais se révèle impossible. Nous disons : « Faites ça » ; mais les acteurs jouent si librement qu'il n'y a pas moyen. Si j'ai un objectif longue-focale pour tourner dans la maison, qu'est-ce que je peux prévoir ? L'opérateur va devenir dingue. Alors autant être relax et suivre le tempo des acteurs au lieu de suivre le tempo prévu. Ce que je prépare, c'est : « Voici ce qui va sans doute se passer. Voici où se tient la caméra. Mets l'objectif longue-focale, éclaire, fais le repérage de la distance. Puis vas-y et fais le mieux possible... » Et la caméra suit.

Elle ne répète pas, elle est sur le qui-vive. Quand un opérateur fait deux ou trois prises, il dit : « Oh, c'est parfait, parfait », c'est-à-dire di, di, di, et ça monte, ta, ta, ta, et ça descend, et c'est totalement mécanique, et finalement ça gêne.

Propos recueillis par Andrée Tournès (juin 76).

Alan J. Pakula : l'enquête sur le Watergate.

Paralaxe view, le précédent film de Pakula, racontait la lutte et la défaite d'un journaliste qui avait découvert le complot d'une mystérieuse société contre le Président. **All the president's men** suit l'enquête des deux journalistes du « Washington Post » depuis l'arrestation des plombiers du Watergate jusqu'à la mise à jour de la responsabilité personnelle de Nixon. Le film a été produit par Robert Redford que l'affaire, dès le début, avait passionnément intéressé et qui s'était mis en relation avec les deux journalistes. Il garde tout au long du récit un ton sobre de documentaire, comme s'il s'agissait d'un reportage filmé sur une enquête. Même les quelques scènes d'action qui pourraient faire penser à un policier traditionnel sont conformes à la réalité : ainsi la série des scènes où Bob Woodward — interprété par Redford — rencontre un personnage qui veut garder l'incognito, le mystérieux Deep Throat, dans l'ombre vaguement menaçante d'un parking souterrain. Mais la presque totalité du film, refusant le spectaculaire, reste comme les deux journalistes enfermée dans la salle de rédaction du « Washington Post » et suit une longe série d'appels téléphoniques cherchant à vérifier l'authenticité de témoignages dont les auteurs sont réticents.

La fascination du spectateur est liée à cet acharnement des deux hommes qui, comme le dit Pakula, armés de leur seule machine à écrire, ont finalement causé la chute de l'administration républicaine.

Andrée Tournès.

Conférence de presse à Berlin

Quel est votre back-ground de cinéaste ?

J'ai longtemps été producteur avant d'être réalisateur. J'ai produit le film de Mulligan **To kill a mocking bird**, puis **L'escalier** — des films sérieux — et le temps passait et je n'étais toujours pas réalisateur. Pour le film suivant, je voulais d'abord un jeune réalisateur, mais j'ai finalement pris un débutant et je me suis choisi moi-même. Mon premier film avec Liza Minelli puis **Klute**, avec Jane Fonda. Le premier film c'était un peu l'innocence perdue ; **Klute**, la prostitution, peu d'innocence à perdre. Ensuite un film avec Timothy Gordons et Maggy Smith et enfin **Paralaxe view** avec Warren Beaty. Après mes premiers films où jouaient Liza Minelli, Maggy Smith et Jane Fonda on m'a étiqueté cinéaste de femmes. Que va-t-on dire maintenant avec ce dernier film où je dirige Dustin Hofman, Robert Redford et Jason Robart !

Pourquoi avez-vous choisi ce sujet ?

Le sujet a été choisi par Redford qui avait lu les articles de Bob Woodward et de Carl Berstein dans le « Washington Post ». Il est allé les trouver et leur a dit : « Il y a là la matière d'un film », et ils ont répondu : « On écrit un livre, on vous l'enverra ». C'est donc Redford qui a pris l'initiative du projet et qui m'a demandé d'être son réalisateur. A la base du film il y avait la fascination éprouvée en présence de cette enquête et de ce reportage. Les enquêteurs sont devenus nos détectives modernes, les Humphrey Bogart de notre temps. J'ai été fasciné par

la manière dont ces deux jeunes hommes ont accompli un tel exploit face à un pouvoir exorbitant, par l'aspect David et Goliath de cette histoire. Dans **Paralaxe view** que je venais de finir le héros est détruit et le mystère reste non résolu : un mensuel a écrit que j'avais à moi tout seul détruit le mythe du héros américain. Avec **All the president's men** je l'ai ressuscité. J'ai été fasciné par l'idée qu'il peut exister un tel pouvoir individuel. Mais surtout je voulais être spectateur de mon film, faire cette expérience à la Walter Mitty qui consisterait à me sentir dans la peau de ces jeunes gens qui ont accompli cette tâche incroyable.

J'admire et je respecte votre film, mais ce qui me pose un problème, comme à vous, c'est justement cette résurrection du héros américain.

Malheureusement, si leur acte a été héroïque, leurs motivations ne l'étaient pas. Ce ne sont pas des sentimentaux du tout, pas des « bons » de western mais des personnalités types du milieu du siècle. Ils n'ont pas fait de romantisme. Ils ne voulaient ni sauver le pays, ni défendre la liberté de presse. Leurs raisons n'étaient pas morales. Les enquêteurs et les reporters sont comme les détectives, ils enquêtent parce que la chose est là. C'est le mystère qui les fascine. Ils sont amoraux. En ce sens je ne pense pas qu'ils ressemblent aux anciens héros américains. Si je les avais traités en personnages sentimentaux, j'aurais la même réaction négative que vous.

Mais ne pensez-vous pas que votre film est la défense d'un système identique à celui qui est responsable du Watergate ?

Quel système ?

Le vieux capitalisme.

Le film dit que le système d'une démocratie à l'occidentale a fonctionné ; eh bien, oui, il a fonctionné. Vous pensez que c'est un défaut, pour moi c'est une réussite. C'est une histoire que je n'aurais jamais tournée si ça n'était pas arrivé. J'aurais refusé de faire un film de fiction qui aurait été un film de propagande sur ce qui pourrait arriver dans une société libre. Nous n'avons rien ajouté à ce que Woodward et Berstein avaient noté, ni à ce qui est arrivé. Si la réalité témoigne en faveur de ce que vous désapprouvez, je n'y peux rien.

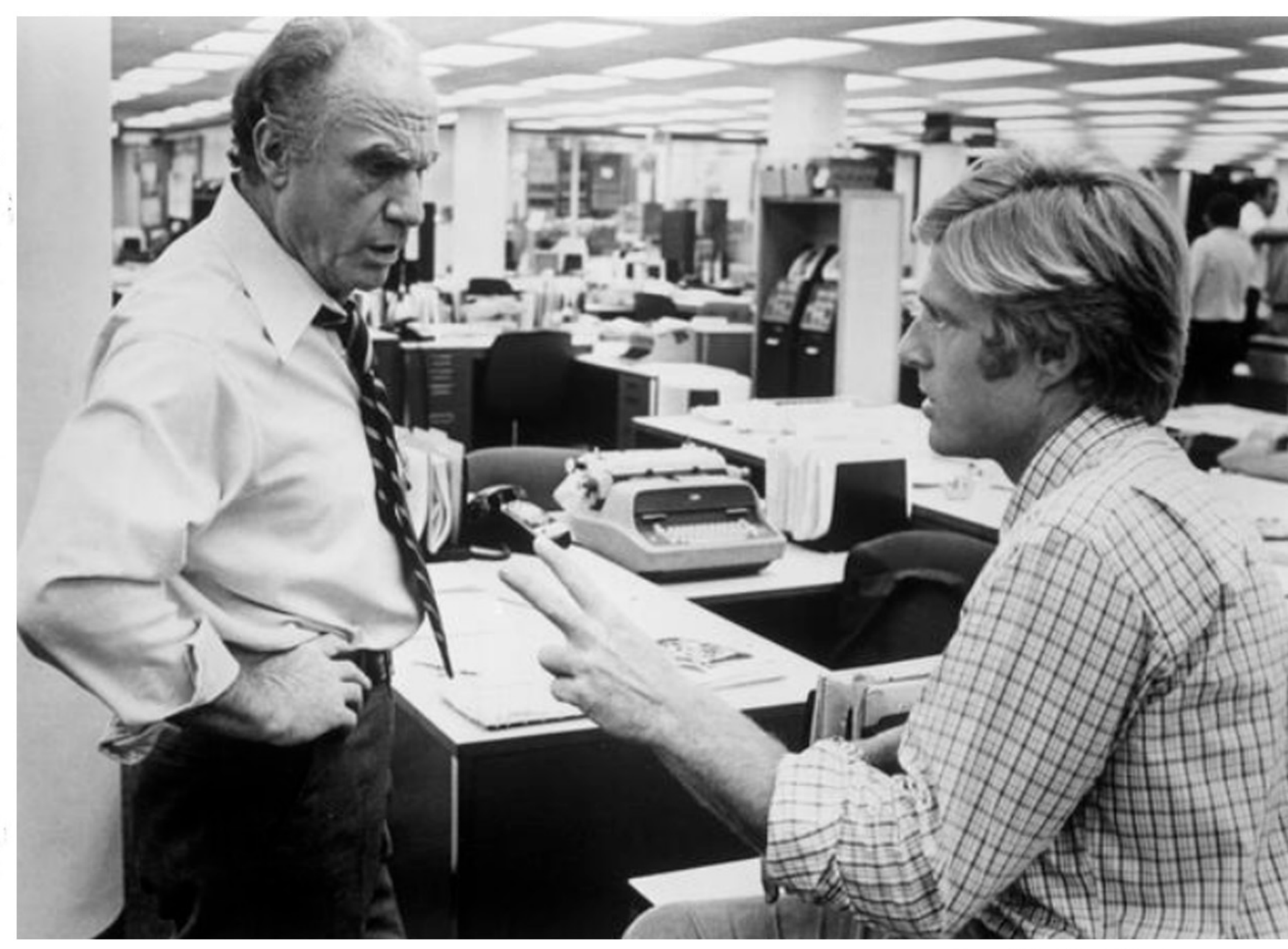
Ma question concerne le rapport de la réalité et de la fiction. Je crois que depuis que le film a été conçu, les media ont mis la réalité au second plan. Les couvertures de journaux ont été plus remplies des portraits de Redford et de Hofman que de ceux de Woodward et Berstein. Ne pensez-vous pas que le film risque d'avoir contribué à transformer la réalité en fiction ?

C'est une question intéressante. Hollywood a eu un grand talent pour prendre des événements réels et les rendre irréels. C'est plus difficile de prendre du réel et de lui garder son caractère de réel. C'est pour cela que nous avons été obsédés par des détails concrets. Les médias donnent aux choses leur vie propre. Woodward et Berstein ont écrit après **All the president's men** un livre sur Nixon et sa chute : **The final days**. Le livre a eu un grand retentissement et a soulevé des polémiques. J'ai lu des extraits publiés dans le « News magazine ». Je me suis dit : « C'est du sensationnel, ce ne sont plus les Woodward et Berstein que j'ai connus ». Depuis j'ai lu le livre et j'ai compris que les journaux en isolant du contexte les moments de pointe avaient détruit et abîmé le livre. C'est un exemple de la manière dont les médias détruisent. Mon film montre des journalistes attachés sans scrupules à poursuivre leur histoire, des gens qui utilisent des moyens injustifiés comme ceux des gens qu'ils

dénoncent. Le « Washington Post » n'est pas le centre de l'idéalisme américain. La presse en ce sens fonctionne en faisant son travail d'obsédé. Etant donné qu'elle fonctionne dans une société capitaliste, la presse travaille pour elle-même, non pour la société. Les médias détruisent ou gonflent les choses, je ne sais pas, mais Woodward et Berstein sont devenus aussi fameux que Redford et Hofman.

Vous avez été fasciné par l'aspect « procès » ?

C'est Redford qui l'a été. C'est lui qui a produit le film. Tous ses films sont des « How to... » (1). **Le candidat** : comment devenir président. **Jeremiah Johnson** : comment survivre dans la nature sauvage. **All the president's men** : comment mener à bien une enquête. Ce qui m'a fasciné, c'est que des gens haut placés ont été détruits par des mots : pas par des fusils, pas par des armes puissantes, mais par des outils apparemment pacifiques. C'est ça que j'ai voulu dramatiser. La machine à



La salle de rédaction.

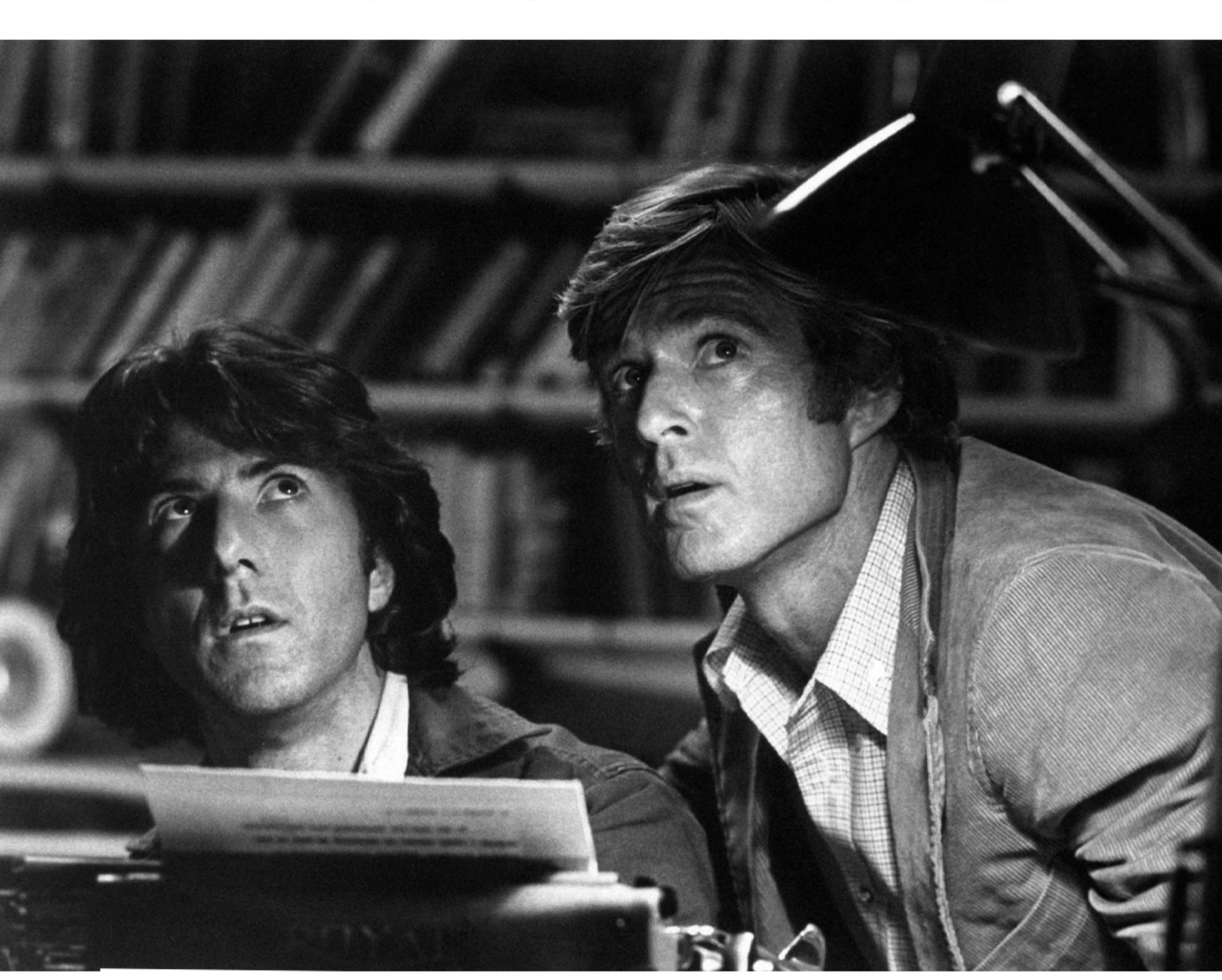
écrire devient une arme : j'ai mixé le son de la machine à écrire avec des bruits de balles de manière à donner l'idée que le mot est une balle. Le travail des journalistes portait sur des détails et non sur des choses importantes ; il exigeait une concentration incroyable. L'idée centrale du film c'est : « Comment s'y prennent les enquêteurs pour faire parler des gens qui ne veulent pas. Comment ils manipulent, comment ils inspirent confiance. Comment ils construisent leur argument ». Comme

(1) « Comment devenir... » : Il y a en Angleterre et en Amérique des collections de vulgarisation s'intulant : « Comment devenir... architecte, ingénieur », etc...

réalisateur, moi aussi j'essaye d'obtenir de mes acteurs qu'ils expriment ce qu'ils ne veulent pas. Une mosaïque de petites choses.

Comment se fait-il que le parti démocrate contre lequel a été monté le Watergate, n'a pas soutenu les journalistes ?

Il y avait des gens qui étaient préoccupés parce que le film allait sortir pendant les Primaires. Selon certains articles, la sortie du film coïncidant pendant les élections avec la publication du livre de Woodward et Berstein **The final days**, faisait partie d'un plan pour battre le parti républicain. Je pense que c'est absurde parce que la Warner qui contrôle la distribution du film finance aussi l'autobiographie de Nixon. Les journalistes et le « Washington Post » n'ont pas bâti cette histoire parce qu'ils sont démocrates. Si l'affaire avait éclaté du temps de L.B. Johnson ils auraient agi de la même manière. Personne au « Washington Post » ne pense que la corruption soit réservée aux Républicains.



Dustin Hofman et Bob Redford.

Ce qui a obsédé Woodward et Redford, c'est la corruption dans les hautes sphères quel que soit le parti impliqué. D'ailleurs le parti démocrate n'a pas poussé l'affaire autant qu'il aurait pu, l'initiative n'est pas venue de lui, et c'est bien ainsi. On nous a demandé d'utiliser le film pour la campagne pour collecter les fonds, mais la compagnie de Redford a dit : « Non. Rien à faire ! C'est un film pour tout le pays, pas seulement pour un parti ». Un fait intéressant c'est qu'un gros scandale dévoilé il y a cinq semaines par le Washington Post, c'est l'affaire de Hay et de cette femme qui émargeait au budget du secrétariat du Congrès ; or Hay est démocrate.

Pourquoi avez-vous accentué le caractère mystérieux du personnage de Deep Throat ?

C'est curieux, il y a quelques jours dans un séminaire on m'a reproché d'avoir montré son visage. J'ai répondu que j'ai évité de le laisser dans l'ombre parce que ça aurait ressemblé à un vieux film de Bogart. Ce personnage de Deep Throat m'a bien gêné. Il ne s'intégrait pas au ton de l'histoire. Il était tellement théâtral. Quand j'ai vu Bob Woodward je lui ai dit : c'est trop beau, la silhouette cachée dans le garage souterrain, le drapeau rouge dans le pot de fleurs, c'est un vrai cadeau pour un cinéaste. Il fallait le croire vraiment pour tourner la scène. J'avais d'abord pensé que Woodward avait créé avec Deep Throat un personnage imaginaire, enveloppé dans un bel emballage mélodramatique pour le public. Mais il a dit que non. Je n'avais aucune raison de ne pas le croire. Ce qui était important pour moi c'était de dramatiser ce monde caché. Il s'agissait évidemment d'un homme qui jouait un rôle important, qui hantait les garages la nuit ; c'était humiliant d'avoir à se cacher la nuit de peur d'être dénoncé, ça en disait long sur ce qui se passait à l'époque... Je l'ai montré parce qu'il devait se cacher pour éviter qu'on le voie, mais il y a des chances que Bob Woodward savait qui il était.

Etait-ce Colson ?

Non, je ne crois pas. Le « New York Times » a écrit aux gens du gouvernement nommés par le film pour leur demander ce qu'ils pensaient du film ; Colson a répondu qu'il était très déçu, il ne voyait pas à quoi cela rimait. Le secrétaire préposé à la presse a dit : « Bon, c'est simplement un film sur deux reporters et rien de plus ».

Les journalistes ont-ils couru des dangers ?

Le plus grand danger était l'épuisement physique. Ils ne dormaient pas ; c'était pour eux le plus grand événement dans l'histoire du journalisme. Deep Throat dit qu'ils étaient en danger ; je ne sais pas si c'est vrai.

Dans votre effort pour ne pas déformer la réalité, on a parlé des acteurs, du dialogue, etc. Mais quels problèmes cela vous a posé en ce qui concerne la prise de vue ? All the president's man me semble très différent de Paralaxe wiev.

Paralaxe view était plus surréel, plus mythique, plus semblable à un rêve, à une vision de cauchemar. Dans ce film-çi, il n'y a pas d'action, la scène qu'on attend entre Redford et Hofman n'a pas lieu. Pauvre Bob, il se plaignait d'avoir à tourner des scènes interminables assis au téléphone ; or, c'est justement ça que je voulais montrer, l'ennui d'avoir à téléphoner, un appel après l'autre, à essayer de parler à des gens sans jamais savoir si leur témoignage était sûr. La difficulté c'est que c'est un film sur les mots, sur le pouvoir des mots et rempli de mots, un des films les plus parlants de l'histoire du cinéma. On a tourné des scènes de téléphone les unes après les autres. Après la première, Bob s'est levé en disant : « Rappelez-moi pour la prochaine », mais il n'y avait pas d'autre scène dans l'intervalle. Il a dit : « Le public va s'ennuyer ». J'ai dit : « Peut-être, mais ils vont vous voir réfléchir, ils vont voir comment vous vous y prenez, comment vous êtes véritablement enfermés. Nous ne pouvons pas tricher. Le public sera tenu en haleine par les temps morts, par la patience qu'il vous a fallu avoir. » J'ai donc enfermé la caméra, je voulais communiquer cette impression d'être pris au piège. Et le mouvement du film qui est très serré se déclenche

lorsqu'ils deviennent un peu cinglés, que l'histoire prend de l'ampleur, qu'ils s'excitent et prennent de l'assurance, et courent des risques. Alors la caméra se met à bouger avec eux. A un moment lors de l'appel de ce témoin à qui il donne dix secondes pour démentir son témoignage, il court à travers la salle de presse vers la table de Woodward et vers l'ascenseur ; je voulais que la caméra vole avec lui, qu'elle soit déchaînée comme lui. Tous les mouvements viennent du sujet.

La scène à la bibliothèque du Congrès est sans doute le tour de force technique du film : la caméra part de petites fiches de livres et monte jusqu'à la coupole. Je voulais que ces fiches minuscules, ces petits objets de la bibliothèque deviennent immenses et envahissent tout l'écran. Et l'ennui, le temps infini de ce travail est souligné par la caméra qui monte doucement. Je ne voulais pas un exploit technique, je voulais donner l'impression de chercher une aiguille dans une meule de foin.

Le plan le plus compliqué — il n'en a pas l'air à l'écran — un plan de six minutes : Redford est au téléphone, il vérifie l'appel Downbury. La caméra commence en plan moyen, avec un objectif à bifocales (la lentille est partagée en deux pour obtenir deux champs optiques). Je voulais une grande profondeur de champ ; le film a pour sujet des gens toujours observés, enfermés, qui ne laissent aucune pierre non retournée. Le Washington Post m'a fait un grand cadeau en s'installant dans une nouvelle salle de presse six mois avant le Watergate. Cette salle avait une lumière blanche, dure, cruelle et j'ai dit à Gordon Wallace mon opérateur, c'est la peep room (2) du film ; une lumière où tout est exposé, où tout le monde cherche la vérité. C'est de cette lumière que les gens se cachent dans l'ombre. Le film repose sur ces contrastes visuels. Pour revenir au coup de téléphone de Downbury, la caméra avec ses deux lentilles — j'avais les gens en fond de champ cherchant qui pouvait être ce Downbury — se rapproche tout doucement jusqu'à ce qu'il n'y ait plus que le téléphone sur l'écran et l'intensité s'accroît pendant que l'appel continue et qu'on approche de la vérité. C'était difficile pour Bob parce qu'un simple mouvement de la main le faisait sortir du champ et il devenait flou. Etre enchaîné pendant six minutes à des gens qu'on ne voit pas !

Le film est rempli de petites choses comme ça ; on s'est peut-être donné trop de mal, mais je ne le crois pas parce que ces petites choses sont précisément le sujet du film. Autre chose, dans la plupart des films on va vers l'underworld, vers les paumés, les non intégrés. Le Watergate est une histoire policière où on pénètre dans le monde des gens bien, du soleil, des beaux salons. Nous avons tourné les scènes de la bibliothécaire sur place à Washington — bien que ça soit plus coûteux — dans une vraie maison. Il y avait un porche avec des arbres que nous n'aurions jamais eus en Californie. J'ai dit à Gordon : « Je voudrais une lumière d'impressionnistes avec le soleil perçant à travers les feuilles ». En entrant sous ce porche les journalistes faisaient leur percée dans un monde différent.

Il faut voir le président à la télévision, on ne peut l'atteindre, il est un mythe. Ce genre de contre-point est à la base du film : on voit les deux antagonistes ensemble, mais eux ne se rencontrent pas. Dans cette scène dont je parlais, la télévision occupe les trois quarts de l'écran et Bob tape à la machine : oui, un peu David et Goliath.

(Berlin - Juin 1976.)

---

(2) Chambre d'observation.

Perspectives du cinéma français

Dans le cadre des « Perspectives du cinéma français » à Cannes, on pouvait tenter de faire le point sur notre cinéma. Première constatation : la diversité, tant dans l'inspiration que dans le traitement, nous interdit d'ores et déjà de regrouper les films inédits présentés pour en faire une sorte de « nouvelle vague ». C'est peut-être même cela qui caractérise le plus ces films récents : une absence d'unité, d'homogénéité ; ce manque de cohésion se fait d'autant plus sentir qu'on avait cru ces dernières années en un certain « nouveau style français », au moment où sont sortis **Les doigts dans la tête, La coupe à dix francs, Le voyage en grande Tartarie** : un style qui reconnaissait que les choses les plus simples, les plus quotidiennes, méritaient d'être dites ; que les situations les plus folles et les plus cocasses gagnaient à être mises en scène ; et qui renouvelait par là un répertoire qui commençait sérieusement à s'épuiser. Bref, j'avais pensé, vous aviez pensé peut-être, qu'un tournant était en train de se négocier de la bonne façon. Voilà donc pourquoi en cet été 76 les « Perspectives » prenaient une autre dimension. Allait-on voir le développement de cette tendance (est-ce le mot qui convient ?) dans les nouveaux films, les nouveaux talents français ? Il s'avère que non et l'on voit s'affirmer plusieurs styles différents. Peut-on dire que cela est mieux ou moins bien, je ne saurais réellement trancher ici ; il reste toutefois qu'une certaine « bonne humeur » qui donnait plaisir à les voir, a disparu des films français et c'est dommage (seul peut-être Dugowson a su, dans **F. comme Fairbanks** — absent de Cannes pourquoi ? — garder une bonne partie de ce climat).

Dans l'ensemble, je crois qu'il faut reconnaître aux films inédits présentés dans cette sélection, une certaine « noirceur » de ton, quelque chose de désespéré et de perdu ; en même temps les différents thèmes sont souvent dominés par l'obsession d'une quête : qu'elle soit recherche du temps perdu (**Touche pas à mon copain**) ou bien recherche d'une identité marginale (**Johan**), cette quête débouche rarement sur l'optimisme.

Il semble que seule reste la lutte dont l'issue est incertaine et la pratique difficile. Alors on fait appel aux souvenirs et on rappelle les héros : ainsi dans **L'affiche rouge** de Frank Cassenti (prix Jean Vigo 1976) on assiste à une nouvelle reconstitution de l'assassinat du groupe « Manouchian » au mont Valérien le 21 février 1944 et des actions que ce groupe avait menées pendant la Résistance.

C'est un peu la même recherche qui anime **Arriba España** de José Bersoza, un film de montage qui retrace l'histoire vraie du peuple espagnol de 1936 à 1973 ; les images du passé, habilement choisies et montées, montrent en particulier comment tout au long de sa dictature, le sinistre Franco n'a eu pour politique étrangère qu'une série de tergiversations au mieux des intérêts espagnols du moment ; de la rencontre historique avec Hitler et Pétain aux accords bilatéraux avec les U.S.A. à propos des bases militaires. Entrecoupant ces évocations, nous avons droit aux interviews des chefs de l'Opus Dei et de la phalange, c'est à peine croyable, comme si, pour ces personnages, l'histoire s'était définitivement arrêtée à la victoire des fascistes de 1939.

Ces références historiques, ces expériences vécues qui servent de points de repère ou d'ancrage pour les aînés, les plus jeunes ne peuvent en bénéficier ; c'est ainsi que pour eux, lorsque la société n'offre plus de salut, il ne reste plus qu'à crever à l'asile ou en prison. Dans **Furie** de Patrick Cabouat, nous voyons vivre une bande de zonards paumés de banlieue, entre route, motos et béton ; ils ont pour seul horizon culturel le café du coin, tenu par un nazillon, qui tue l'un des garçons alors que ceux-ci insistent pour se faire servir une bière ; le café est mis à sac et le frère du mort décide d'aller assassiner le tenancier. Les policiers qui gardaient la maison le prennent et c'est l'engrenage habituel : interrogatoires tant policiers que psychiatriques. Le jeune est mis en maison psychiatrique moderne. Alors que le film jusque-là était un peu maladroit et pesant, les scènes de l'hôpital sont assez exceptionnelles, notamment celle où nous voyons les soignants en réunion de groupe discuter du cas d'un des patients avec force schémas absurdes pour expliquer telle ou telle tendance d'un comportement. De même toute la fin me paraît réussie, et, un peu à la manière de **If**, nous voyons nos loubards débarquer dans l'asile, mitraillettes aux poings pour délivrer tous les internés ; mais cette fin délirante reste comme un désir non assouvi et marque la réalité carcérale de ces endroits de « redressement ».

La jeunesse comme refuge perpétuel ne semble pas plus sécurisante : rien sans doute ne doit peser plus dans le devenir d'un enfant que le poids d'une éducation « chez les frères » — il n'est pas nécessaire d'être rageusement anti-clérical pour être horrifié de la manière avec laquelle, il y a 30 ans, cela se passait. C'est précisément ce que montre le film de Pascal Pueyo : **Que notre règne arrive.** Comme circonstances aggravantes le divorce de la mère des deux enfants dont le film retrace la jeunesse, avec l'apparition d'un amant qui « vole » l'amour destiné aux enfants. Situation encore compliquée par la guerre... Les seuls moments agréables du plus jeune enfant sont les visites fré-



quentes qu'il fait chez ses grands-parents. Pueyo a articulé heureusement le film autour de deux pôles : les images des dures journées à la pension sont tempérées par celles où nous voyons le grand-père exercer un autre type d'éducation, en pleine nature, et répondre aux classiques : « Dis grand-père, qu'est-ce que c'est ? ».

La difficulté de n'être pas né dans un milieu favorable semble sans appel pour les jeunes délinquants. Tel est le triste constat que nous offre le court métrage de Gabriel Auer : **Le destin de Jean Noël** ; un jeune mis en maison de redressement est libéré sous condition par ses éducateurs qui pensent que Jean Noël est maintenant apte à vivre « à l'extérieur ». Hélas, le redressement n'est pas chose définitivement acquise et Jean Noël tente de violer une femme rencontrée dans la rue... Ceci lui sera fatal, le juge d'instruction refusera obstinément de recevoir les éducateurs responsables de Jean Noël ; ce juge est montré avec tous les attributs les plus hostiles que sa charge comporte : ton sec et désagréable, menaces d'expulsion par la force d'un des éducateurs qui essaie en vain de persuader le juge, pour qui l'affaire est claire, donc classée. Une entrevue avec Jean Noël qui s'effondre en larmes et on apprend qu'il s'est pendu dans sa cellule à Fleury.

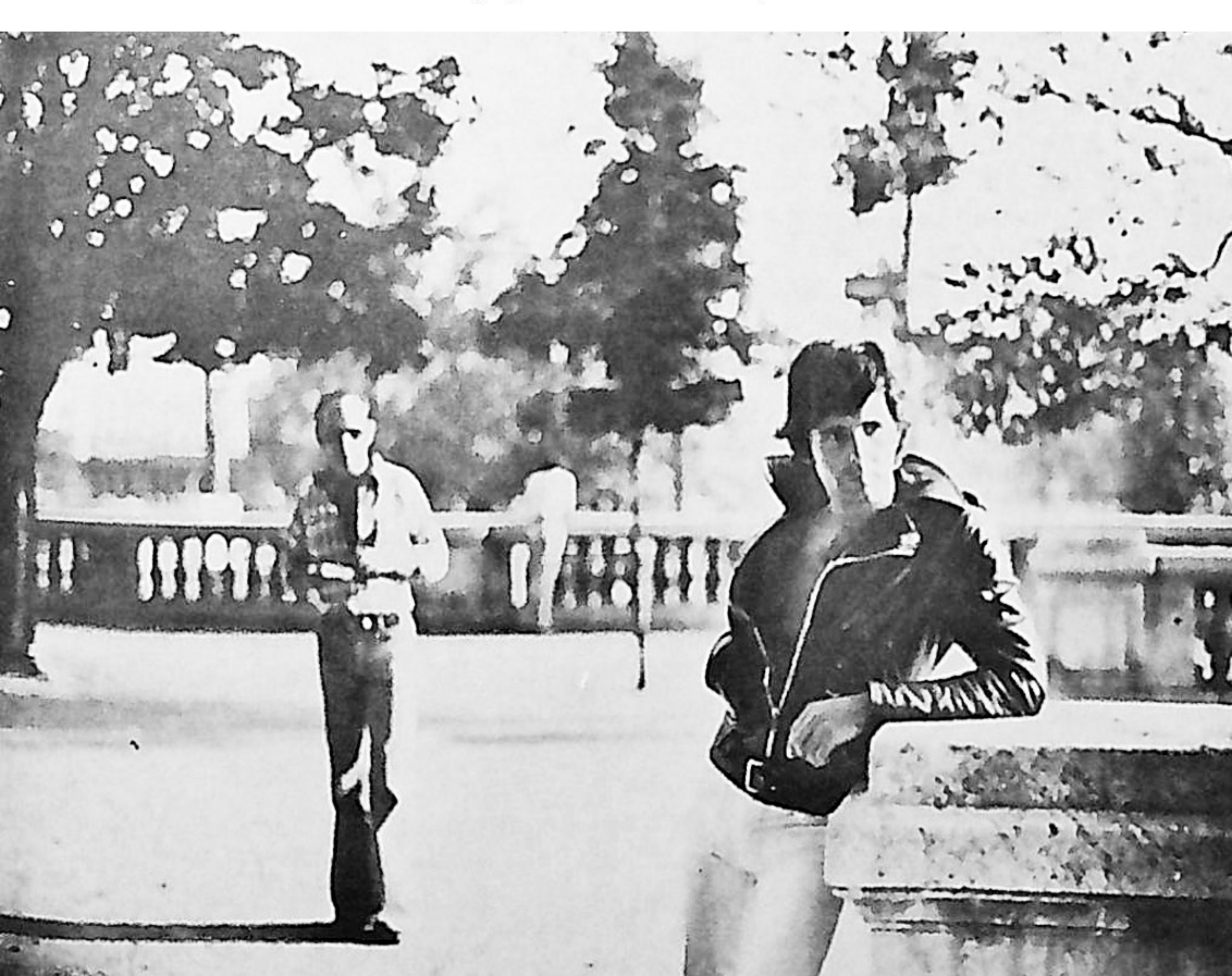
L'évocation, la recherche du temps de l'enfance, ne nous montre que la difficulté de vivre dans des conditions qui ne sont pas les meilleures. Mais il n'est pas plus réconfortant de vivre



en adolescents attardés, un peu traînards — ce que nous montre le film **Touche pas à mon copain** de Bernard Bouthier. Quatre copains d'enfance aux boulots peinards, se retrouvent à Sète pour évoquer le bon temps et vivre comme à seize ou dix-sept ans ; l'un d'eux cependant a retiré d'un séjour à Paris, où il était musicien, une certaine maturité et a toujours l'air d'avoir un air un peu critique sur les facéties faites en commun. Ce sont des parties champêtres, des longs séjours au café ou en boîte de nuit, puis le musicien Jean (interprété avec une très grande

maîtrise et une présence remarquable par Claude Ventura) rencontre une femme qu'il va tenter de séduire, un peu pour la « drague » ; cette femme, qui fait le contrepoids à ces garçons, ne se laissera pas prendre aux jeux faciles du groupe. Elle a un métier qu'elle aime beaucoup, elle s'occupe d'inadaptés, et est même agaçante dans la recherche perpétuelle de l'efficacité, alors que les quatre autres ne perdent pas une occasion pour flemmarder. Si elle cède au charme de Jean, elle lui fait bien comprendre que son amour pour lui ne supportera pas de devenir le traditionnel prologue au mariage et à la vie en couple. C'est finalement l'histoire de cette liaison qui marque le seul progrès du film ; les trois copains de Jean restent ce qu'ils sont, aussi inquiets d'être devenus adultes qu'ils l'étaient face à la vie lorsque, adolescents, ils procédaient aux mêmes « bêtises » et se posaient les mêmes questions devant un avenir incertain.

Si le temps passé n'offre que des désillusions, si le retour en arrière n'est pas possible, si la société ne permet de vivre qu'à ceux qui en ont les moyens et si on ne peut décidément rester des enfants toute sa vie, il reste que seul, on peut essayer d'aller à la rencontre de l'autre et cela représente malheureusement bien souvent plus un espoir qu'une réalité. Du moins, c'est ce que nous constatons en voyant **Mme G.** de Jean-Luc Miesch ; une histoire banale et triste à pleurer nous dépeint la vie d'une plongeuse dont le mari est un poivrot. Il reluque sa fille, jolie et bien faite. Celle-ci ne rêve que de célébrité à la manière des idoles de la chanson et finira par partir pour devenir artiste de variétés. Quant à Mme G., menacée d'expulsion par des promoteurs sans scrupules, elle tue son mari et l'enferme dans un sac, puis nous la voyons calfeutrer les espaces qui laissent passer les odeurs du cadavre dans sa chambre... Une autre solitude, celle de **Johan**, emprisonné. Son ami va tourner un film, où il sera le sujet unique, lui et ceux qui, comme lui, traînent, la nuit venue, entre Stalingrad et La Chapelle ou bien aux Tulleries, à la recherche du « compagnon » d'un soir pour l'emmener dans



une chambre ou une impasse de Saint-Ouen et le quitter au matin. La solitude de ceux qu'on ne peut pas condamner sous prétexte que leur amour ne se fait pas comme celui qu'on voit habituellement sur les écrans (et pas seulement les « X »). Plus frappante encore est la misère de certains couples qu'on appelle sado-maso, où le plaisir ne semble ressembler à rien de ce nom ; à moins que se laisser ligoter dans des barbelés ne représente une jouissance que la plupart ignorent. Le prétexte de ce film est en définitive le moyen de nous faire toucher du doigt la condition de ces garçons et de ces hommes dont la marginalité ne peut être vécue de façon simple, et, même si la répétition des images de sodomisation nous gène ou nous choque, elles sont aussi l'exigence d'une reconnaissance de leur différence.

L'étrange film de Jean-François Adam, **Le jeu du solitaire** (avec l'excellent Sami Frey dans le rôle principal) dévoile avec une justesse très crue, voire indécente, les rapports extrêmements forts qui existent entre un père et son enfant ; c'est cet attachement ambigu et trouble qui conduira de façon suicidaire Julien à tuer son fils, pour ensuite mettre fin à sa propre vie. Ce cheminement vers la Fin, il le mène avec un entêtement et une minutie exemplaires, et ce, alors que le personnage de la mère est pratiquement absent (on la voit enfermée, ayant la visite de son fils et de son mari de temps en temps). Ce meurtre est l'aboutissement d'un amour interdit que ne réalisait pas Julien et si la gravité de son acte est certaine, il reste que son personnage est terriblement prisonnier de sa solitude et de son fantasme.

La position du héros de **Sérail**, le film d'Eduardo de Gregorio, est celle d'un écrivain à succès cherchant la retraite idéale pour son inspiration ; il découvre une demeure qui l'intrigue et lui plaît, habitée par trois femmes dont deux apparemment expertes dans les choses de l'amour, seront pour beaucoup dans la décision d'acheter prise par l'écrivain. Il s'avèrera que ces deux femmes (Marie-France Pisier et Bulle Ogier, toutes deux exquises dans leurs rôles), sont au service de la troisième (Leslie Caron), comme appât pour les éventuels clients. Le film s'achève sur la disparition mystérieuse de l'écrivain, sans que cette magie puisse nous convaincre réellement. Si le film pèche un peu par préciosité et complexité (les apparitions de la fin me semblent très surfaites), il a une certaine « légèreté » qui le rend très plaisant.

Tous les personnages que nous avons vus dans les films mentionnés luttent pour un projet individuel ou réaffirment un passé auquel ils sont les seuls directement liés ; pour la majorité, je pense qu'il s'agit d'une attitude débouchant sur une absence d'ouverture presque totale. Aussi, je suis heureux de constater qu'un film comme **Quand tu disais Valery** (réalisé avec des ouvriers de Saint-Nazaire par René Vautier et Nicole Le Garrec) ait pu être diffusé dans ces Perspectives malgré les interdictions « légales » qui ont pesé sur lui ; car il faut savoir que pour un juge d'instruction de Loire-Atlantique il ne convient pas (non decet) que soit montré en public la figure d'un patron dépeigné par ses ouvriers et debout sur une table (raison invoquée pour censurer de quelques secondes le film en question). Il est tout de même réconfortant de voir se populariser en France la lutte des ouvriers de Caravelair comme en son temps celle de Lip ; que le cinéma français choisisse de nous faire voir cette lutte, c'est aussi un peu un changement de « perspective ».

Henry Welsh.

Frank Cassenti : la résistance re-présentée

Evénement exceptionnel dans le cinéma français, même aujourd'hui : un film entièrement et rigoureusement politique, tant par le thème, que par les modalités d'exécution.

L'affiche rouge, on la voyait sur nos murs à la fin de l'hiver 1943-44 : elle était partout. Elle présentait le portrait de « terroristes » qui venaient d'être condamnés à mort avec pour chacun leurs « crimes ». Tous portaient des noms étrangers et les photos — soigneusement prises après des semaines de captivité et de tortures — tendaient à montrer que ces « métèques » n'avaient rien de commun avec les bons Français.

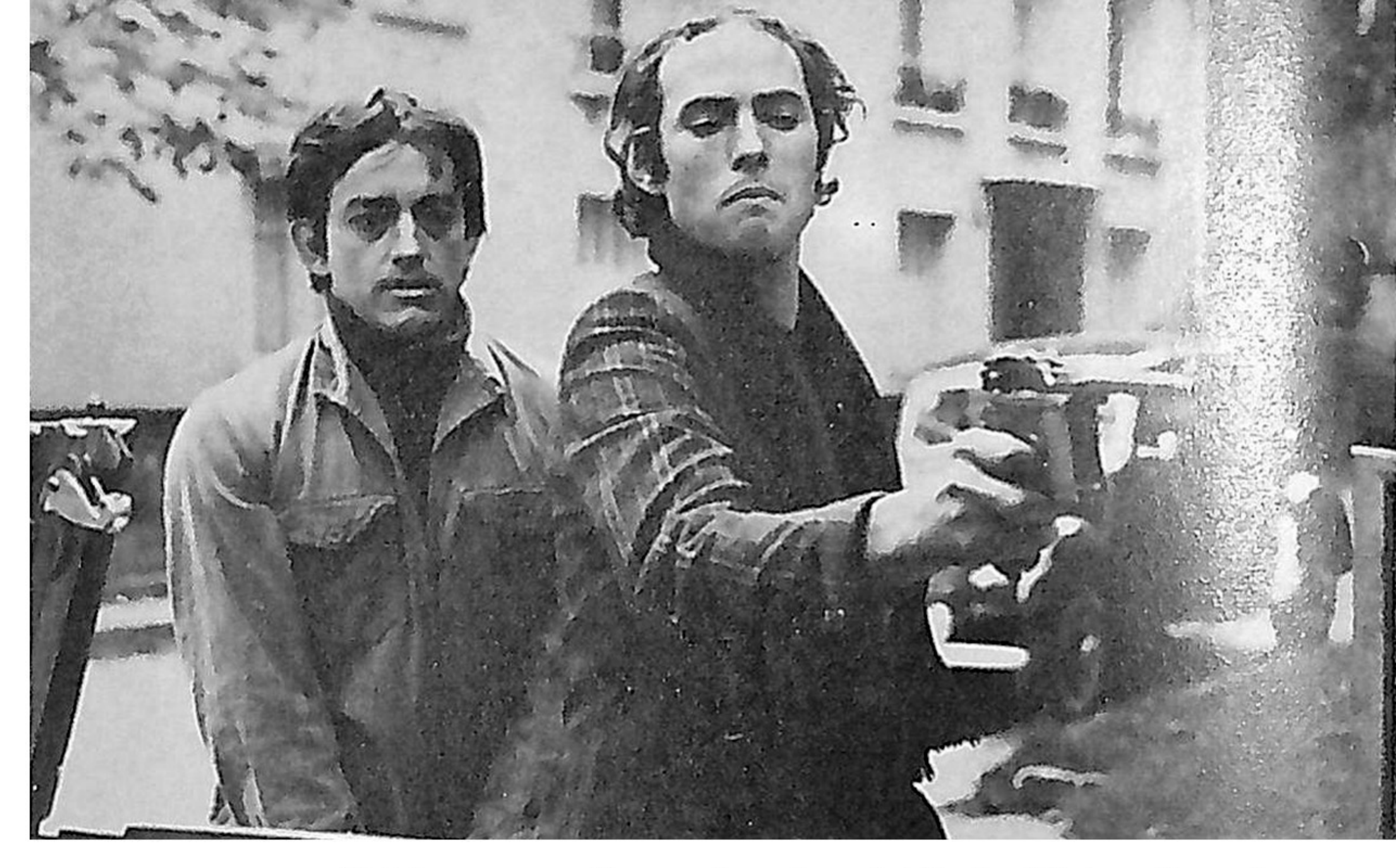
Frank Cassenti a voulu faire revivre ces hommes devant nous, tels qu'ils étaient physiquement, avec leurs goûts et surtout ce qui pouvait en eux faire comprendre comment et pourquoi ils avaient fini par se trouver sur cette affiche. Très vite, il apparut qu'un récit linéaire ne pouvait en rendre compte, et les auteurs en vinrent à une forme de récit plus adéquate, et finalement plus originale dans ses modalités.

D'abord, un court préambule représente la prise de photos pour l'affiche et nous met ainsi au cœur du thème ; mais ce thème ne sera pas exposé directement. Les auteurs feront participer le public à leur propre recherche : ils imaginent en effet qu'une troupe de théâtre veut faire une pièce sur l'affiche rouge, et nous associent à ses recherches tant auprès des témoins possibles que dans l'effort de traduction ultérieur. Tous les personnages sont réunis par le truchement d'un pique-nique : acteurs, parents des victimes, survivants du groupe. Tous parlent de l'histoire du groupe, et ce sont des bribes de conversation au hasard des rencontres qui recomposent peu à peu les personnages et dégagent l'atmosphère dans laquelle ils ont vécu. Cet héroïsme fait d'un mélange de totale abnégation et de simplicité qui était alors l'apanage des clandestins : le « bonheur à tous » de Manouchian répond à la dernière lettre de Jacques Decour à ses parents. Le spectateur suit pas à pas, avec l'impression de participer à cette quête ; il n'a pas la réaction de défense habituelle face aux souvenirs d'anciens combattants ou aux récits trop académiques de l'histoire ordinaire. Les efforts des comédiens pour « représenter », faire revivre le passé, aident le spectateur à préciser ses idées, à les concrétiser ; sa réflexion chemine parallèlement au travail du comédien. Cet abord du sujet par des faces différentes permet de prendre conscience d'une réalité complexe, et laisse la place à une recherche d'interprétation, à un travail personnel.

Enfin, la structure constamment hachée du récit permet plus facilement l'introduction de séquences destinées à situer l'événement dans l'époque : séquence de Polichinelle sur la résistance, séquence du discours de Goebbels au travers duquel l'auteur expose ses propres idées sur le fascisme.

Tout cela fait un peu penser au Théâtre du Soleil. Ce n'est pas un hasard : le film a été tourné à la Cartoucherie de Vincennes ; des comédiens du Théâtre du Soleil participent à l'interprétation.

Enfin l'œuvre bénéficie d'une autre collaboration remarquable : celle du Cuarteto Cedron, dont les conceptions ne sont pas



sans affinité avec celles qui ont présidé à l'élaboration du film.

Ginette Gervais.

Entretien avec Frank Cassenti

Pourquoi as-tu choisi comme procédé d'exposition une pièce de théâtre en train de se faire ?

Au début, René Richon, qui est co-scénariste, et moi, nous avions pensé à un récit linéaire. Nous avons enregistré un grand nombre de matériaux, de témoignages, il y a eu une enquête auprès des témoins de la résistance immigrée, et cette enquête a été tellement riche que nous ne savions comment la transcrire sur pellicule, et comment parler à la fois des hommes de cette époque et de l'idéal pour lequel ils se battaient, comment aussi traiter l'histoire : nous nous sommes dit que la meilleure manière d'en parler, c'était d'inclure ces interrogations dans le film. Ainsi est née l'idée de mettre en scène une troupe de comédiens qui monteraient un spectacle sur l'affiche rouge ; ils seraient un peu les porte-parole de la mise en scène et du scénario ; ça aurait l'avantage, du point de vue de la narration, d'instaurer une sorte de distance par rapport au discours sur l'histoire. Au début du film, les comédiens sont dans le même état de réceptivité que les spectateurs, ils écoutent en même temps les témoins qui arrivent, c'est-à-dire Mélinée Manouchian qui commence à parler de la résistance immigrée. Les comédiens présentent des ébauches de leur spectacle aux spectateurs qui sont invités au pique-nique, et en même temps aux spectateurs qui sont dans la salle de cinéma.

D'un côté, ce procédé « distancie », comme on dit, le spectateur ; mais d'un autre côté, il permet d'identifier à l'acteur le spectateur qui, par son âge, est très éloigné de l'histoire et de ses personnages...

Il faudrait s'entendre sur le terme de distanciation. On fait

évidemment toujours référence à Brecht et ça semble vouloir dire qu'on ne peut pas rentrer dans les personnages, alors qu'au contraire le moteur de fonctionnement du film, c'est naturellement l'émotion, et que donc nous ne considérons pas distanciation et émotion comme des valeurs antinomiques. Ainsi, nous avons même recherché une certaine identification des spectateurs. Pas une identification aux héros — je pense qu'on a peu de chance de s'identifier à Manouchian ou à Rayman ou à Boltsov — mais une identification par rapport à l'idéal et au combat.

Et cette identification joue au niveau de l'émotion ou au niveau intellectuel ?

Surtout au niveau de l'émotion. En fin de compte, ce dont parlent les gens qu'on voit à l'écran, c'est de l'idée de l'homme que se sont faits les combattants de la liberté : un homme qui pourrait s'épanouir dans un système politique qui serait le socialisme. Les hommes de la résistance immigrée se sont battus pour changer la société, pour que naisse une société nouvelle où le germe du fascisme n'aurait plus de chance de renaître. Ça, c'était vraiment leur idéal. Tout le travail, c'est de retrouver le contenu émotionnel de l'époque.

Mais on joue aussi sur la distanciation, en ce sens qu'il y a un discours dans le film qui est haché, souvent interrompu. On part de scènes qui se passent en 40, et toujours on retourne au présent, au réel, mais il y a des coupures. Ou bien par exemple dans les scènes de Goebbels qui renvoient au théâtre — et plus spécialement au théâtre de Brecht — la scène est fractionnée par des noirs, il y a des coupures, et ça, c'est pour laisser au spectateur le soin de se dire : on est au théâtre, en tous cas, ce sont des comédiens qui jouent l'histoire. Là, l'histoire n'est pas donnée comme définitive : trop souvent le spectateur, lorsqu'il a vu un film, a l'impression qu'il sait tout de l'événement. Nous avons voulu lui laisser la possibilité de s'interroger après sur la résistance immigrée, sur les objectifs de la résistance. Je pense qu'à ce niveau-là, nous avons gagné : j'ai participé il n'y a pas longtemps à un débat où il y avait surtout des jeunes ; ils étaient très avides de savoir ce qui s'est passé véritablement ; le film apportait un intérêt pour l'histoire, et aussi une amorce de réflexion ; il leur a donné envie de lire l'histoire.

Après ce débat, as-tu une impression d'efficacité sur le plan politique ?

C'est fantastique. Un accueil formidable. C'était la première projection avec le public, des jeunes surtout, à la Maison des Jeunes de Cannes. Et vraiment les gens étaient heureux, ils découvraient tout d'un coup une histoire très différente de celle qu'on leur avait imposée jusqu'à présent. Ils étaient heureux parce qu'ils avaient l'impression de s'enrichir, et qu'ils pourraient continuer en approfondissant, c'est-à-dire que le film servait de stimulant par rapport à l'histoire. Et précisément parce qu'on avait repensé l'histoire au présent. L'histoire n'est plus figée, mais en perpétuelle évolution, et ça a été le thème principal du film. Et ça se retrouve dans la structure, c'est-à-dire qu'on passe des scènes de 40 à aujourd'hui, ou inversement, dans le même plan. Il y a un perpétuel va et vient entre le passé et le présent, qui va à l'encontre de la vision que donne l'idéologie dominante de l'histoire, à savoir quelque chose de mort, de figé.

N'avez-vous pas pensé aux jeunes qui n'ont eu aucun contact direct avec cette période, et pour lesquels les comédiens de leur âge sont des médiateurs ?

C'est ça. Les comédiens du film jettent un pont à la fois entre l'histoire et le présent, mais aussi en direction du spectateur.

Nous avions toujours ça présent à l'esprit, et l'idée en a été renforcée parce que la veille du tournage, on a exécuté les Basques en Espagne : les comédiens ont tout de suite compris que ces Basques qui étaient morts étaient les mêmes hommes qu'ils allaient représenter. Roger Ibanez, qui est Basque aussi, et joue le rôle de Manouchian, a tout de suite compris que ces camarades-là avaient le même idéal que ceux qui étaient morts en 40 sous l'occupation. Ce mouvement dialectique, les comédiens l'ont compris, et si le film en soi est politique, il y a eu aussi une manière politique de le faire ; pendant le tournage, il y a eu des réunions d'information, d'explication des textes qu'on allait travailler et jouer, réunissant comédiens et techniciens. On les a choisis aussi en fonction de leurs possibilités d'enrichir le propos du film puisqu'au départ, on avait un scénario qui n'était pas très épais : une vingtaine de pages. Donc les Basques qui venaient d'être fusillés, ça s'est tout de suite intégré au film, parce qu'on avait une structure qui était évolutive et qui permettait ça.

La pièce de théâtre en gestation devait amener ainsi beaucoup d'apports de ce genre en cours de route ?

Oui, c'est sûr. Les comédiens discutent entre eux, par exemple, sur l'efficacité de tel comédien pour jouer telle scène. Parfois, on a entendu : « Ce n'est pas moi qui dois jouer ça, c'est toi ». Parce que pour les comédiens, ce qui compte, ce n'est pas tellement d'avoir un rôle au sens où on l'entend aujourd'hui — avec gros plan, etc... — mais c'est vraiment l'idée du film. Et les techniciens aussi. Ce qui compte, c'est la manière de rendre l'idée le plus fortement possible.

Vous pourriez citer des exemples de l'intervention des comédiens ?

Pour la comédia del arte, il y a eu plusieurs essais pour savoir qui devait jouer Polichinelle, et, en fin de compte, c'est un autre que celui que j'avais choisi qui a été retenu. Ou bien dans la scène de la fin, quand Negulesco joue le rôle de Fontano, à la fin, juste avant de partir, il dit au metteur en scène : « Tu sais bien ce qu'a dit au procès Fontano : "Pour un travailleur, le pays où il se trouve est son pays", on pourrait parler de ça dans la pièce ». Initialement, c'est Rayman, c'est-à-dire Clémenti, qui devait jouer ça, mais Clémenti a estimé qu'il valait mieux que ce soit dit par Negulesco, parce que, à un moment donné, on voit Negulesco dire à une Roumaine qui est la fille d'Olga Bancic : « Moi je suis comédien, je joue le rôle d'un Italien. Mais en fait, je suis Roumain ». Donc il y avait vraiment échange entre mise en scène-scénario et comédiens : pour le choix des personnages, le choix des costumes...

Le film a exigé un gros travail de documentation ?

Oh oui ! Il fallait savoir comment s'était organisée la résistance immigrée, le rôle de la C.G.T., du P.C., le rôle des Juifs dans la résistance, leur organisation, ensuite celle des diverses nationalités : Hongrois, Italiens, Polonais...

L'équipe aussi était au courant de ce travail ?

On a demandé aux comédiens et aux techniciens de lire des livres ; sur le tournage, il y avait plein de livres d'histoire qui circulaient ; on faisait des réunions d'information le plus souvent possible, où je parlais de ces scènes, et les comédiens aussi ; et les idées circulaient. Il y a eu tout un travail politique fait sur le film ; il ne s'agit pas seulement de faire un film poli-

tique, mais il y a une manière politique de faire un film. Les comédiens sentaient qu'ils n'étaient pas des objets qu'on manipulait, mais des hommes qui pouvaient aussi, sur le plan du film, réfléchir à leur histoire.

Les acteurs, comment les avez-vous choisis ?

On a fait des auditions qui ont duré plus d'un mois, à raison d'une dizaine de comédiens par jour. On discutait avec eux ; on cherchait surtout des gens qui pouvaient trouver dans leur vie d'aujourd'hui des résonances avec les gens qu'ils allaient interpréter. L'exemple-type, c'est Ibanez qui milite pour la liberté au pays basque, et joue le rôle de Manouchian.

Tous des comédiens professionnels ?

Non, il y en a qui n'ont jamais joué, et des comédiens de théâtre qui n'ont jamais fait de cinéma. On trouve, en particulier, des comédiens de la troupe du Théâtre du Soleil, parce que précisément ils ont l'habitude de cette problématique de la représentation des hommes dans l'histoire ; ils avaient déjà pratiqué des scènes de comédia del arte dans le théâtre de Brecht, et réfléchi sur les différents modes de représentation.

Avez-vous eu des modèles pour la méthode que vous avez employée ? Ou avez-vous eu le sentiment d'inventer ?

Je ne pense pas avoir inventé quelque chose : on invente très peu, tout a été inventé.

J'avais pensé — mais c'est un film chez nous très confidentiel — au Petöfi de Kardos. C'est Petöfi ressenti par les jeunes d'aujourd'hui.

C'est marrant ce que vous dites là... Kardos était sur le tournage, amené par Laszlo.

Et il ne vous en a pas parlé ?

Si, il a dit : « Mais c'est Petöfi, c'est complètement le film que j'ai fait ! » Donc je pense qu'il y a des précédents au niveau de la démarche, et ça implique une vision progressiste de l'histoire, de la société de demain. Quand on se bat pour changer la société, on se bat aussi pour changer la représentation des choses, et on essaie de trouver des moyens nouveaux pour parler de ces choses-là.

Sur L'affiche rouge, il y avait déjà eu un projet de Gatti, autrefois.

Oui, nous avons appris ça en allant interviewer les témoins ; il n'a pas eu les moyens de faire le film. Nous, nous avions un peu d'argent, des comédiens, des techniciens qui étaient disponibles, et des décors. On a trouvé de l'argent en cours de route, et puis une co-production de l'Institut National de l'Audio-visuel. Le tournage s'est passé dans une atmosphère vraiment enthousiaste. Le tournage a duré trois semaines, et la fête n'était pas seulement à l'écran.

Comment est venue cette idée de fête ?

On peut parler de ceux qui sont morts avec beaucoup de joie, et cette idée, on la retrouve aussi dans la lettre de Rino della Negra qui avant de mourir embrasse et passe le bonjour à tous ses amis, et dit à la fin : « Faites un banquet, et faites pour le mieux ». Nous, on a fait un banquet, on a essayé de faire pour le mieux, pour parler de lui, de Rino, et de ses camarades.

Propos recueillis par J. Delmas et G. Gervais
(Cannes - Mai 76.)

Norman Mac Laren l'expression par le mouvement

« Le film animé n'est pas l'art du dessin, mais l'art du mouvement du dessin ; l'essentiel n'est pas ce qui se trouve sur un dessin, mais ce qui se crée entre les dessins liés dans une série ».

(Norman Mac Laren).

La critique traite généralement Norman Mac Laren avec un curieux mélange de respect et de désinvolture : dès qu'il est question de cinéma d'animation, Mac Laren est en effet systématiquement reconnu comme le plus grand des expérimentateurs, mis à part, placé au-dessus du lot... et enterré sous les lauriers. Salué dans les premières lignes des articles, il est ensuite oublié pour laisser la place à d'autres artistes qui, en fait, reconnaissent souvent tout lui devoir. C'est le paradoxe de la renommée : les louanges remplaçant l'analyse, les cinéphiles connaissent Mac Laren mais ignorent l'essentiel de son œuvre. Depuis 1933 pourtant — c'est-à-dire depuis près de 45 ans — Mac Laren ne cesse d'innover et de se renouveler. On connaît sa technique de base : travaillant directement sur une pellicule développée (afin d'être rendue transparente), Mac Laren dessine, peint ou gratte la gélatine. Comme le peintre face à sa toile ou le sculpteur se battant avec de la terre glaise, le cinéaste est donc seul devant la pellicule. Bien qu'il use parfois de l'animation image par image d'objets (**Il était une chaise**, 1957) ou de personnages vivants (**Les Voisins**, 1952) et qu'il emploie aussi pastels (**A Phantasy**, 1952), éléments découpés (**Le Merle**, 1952) ou même la technique du mouvement effectué devant l'objectif ouvert (**Pas de deux**, 1967), Mac Laren est effectivement surtout connu comme l'auteur d'un cinéma sans scénario, sans personnage, sans caméra et sans montage. Il serait en fait plus juste de parler d'un cinéma composé à base de lignes, de couleurs et de sons, surtout lorsqu'aux images sans caméra corespondent les musiques sans instrument, la bande sonore pouvant être elle aussi tracée directement à la plume sur la piste optique.

Dans ses premiers films, Mac Laren s'ingénia d'abord à faire bouger des motifs extrêmement simples. **Boogie-Doodle** (1940) montre ainsi une droite et une courbe formant au départ une sorte de cœur puis changeant de tracé sur le rythme de plus en plus endiablé d'un boogie-woogie. Une fois ces figures épuisées, Mac Laren travaille alors à partir de taches mouvantes évoluant sur la même musique. Il s'agit donc ici de la juxtaposition de séquences très expérimentales dont la cohérence n'est donnée que par la partition musicale. Mais avec les années, Mac Laren parvint à mener de front une recherche toujours plus complexe et l'élaboration d'œuvres de plus en plus achevées et personnelles. Par rapport aux structures développées dans les films de 1940-1950, **Sphères** (1969) ajoute en effet le travail au niveau du volume (ce sont des sphères et non plus des cercles ; il y a donc tout un jeu d'éclairage figuré ombrant les formes) et de l'espace (les sphères ne se déplacent pas sur une surface plane mais évoluent dans la troisiène dimension, Mac Laren devant modeler les profondeurs). En outre, faire correspondre la musique de Bach avec ces motifs géométriques relève d'une inspiration très personnelle ; de fait, il n'est pas certain que Bach évoque pour un musicologue des mouvements de ce genre. L'au-

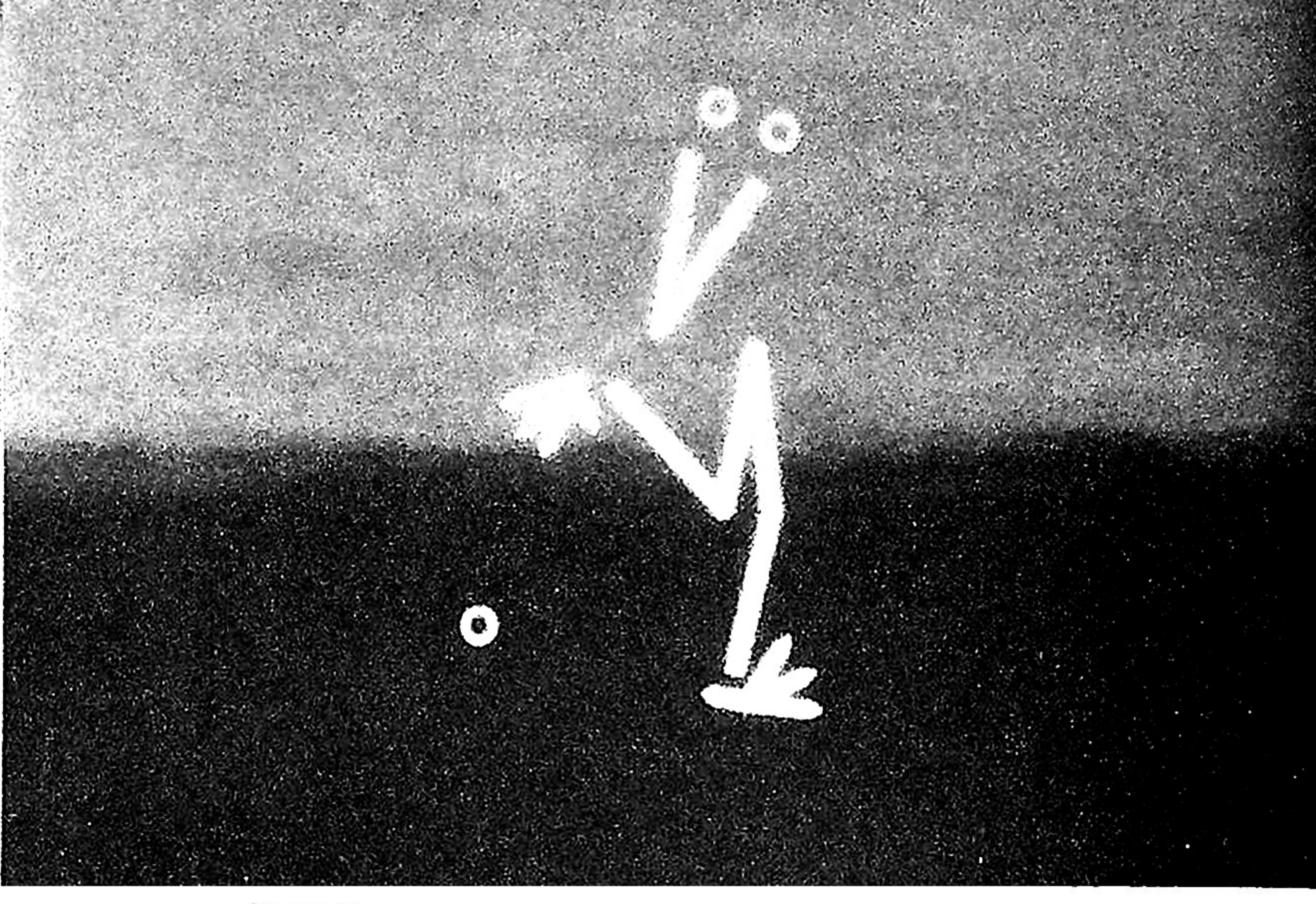
teur réussit donc à plier la matière à sa propre sensibilité, sortant l'œuvre du laboratoire pour la placer au cœur du domaine artistique. Quant à **Synchromie** (1971), c'est une série de bandes changeant constamment de couleurs et ornées de nombreux petits rectangles aux surfaces, proportions et colorations variables évoquant tour à tour des perforations de la pellicule ou des touches de piano. Les recherches du début se trouvent alors multipliées à l'infini, la surface de l'écran offrant une bonne quinzaine de bandes et parfois plusieurs centaines de rectangles en modification perpétuelle.

Une partition visuelle.

Alternant films de danse (**Pas de Deux**, 1967 ; **Ballet Adagio** 1971), compositions abstraites (**Mosaïque**, 1965) et œuvres en prises de vues réelles (**Les Voisins**, 1952 ; **Deux Bagatelles**, 1952 ; **Il était une chaise**, 1957 ; **Discours de bienvenue**, 1961), Mac Laren aime à utiliser toutes les possibilités du son (musique classique ou moderne, folklore, compositions synthétiques) et de l'image, cette dernière étant toujours envisagée au double point de vue technique (grattage ou peinture) et esthétique (les formes, les volumes, les couleurs), afin de parvenir à une impressionnante série de combinaisons différentes. Mais l'inventaire méticuleux des composantes de cette combinatoire dynamique ne saurait rendre compte de l'art de Mac Laren dont l'essentiel du talent consiste justement à tisser entre ces éléments des rapports réciproques à la fois inattendus et nécessaires.

Au lieu de chercher à associer une image et un son, l'auteur fait correspondre l'ensemble du mouvement des images au rythme du son, la notion d'« intervalle » inhérente au montage (cf. Dziga Vertov) trouvant donc sa correspondance dans le cinéma à structure continue de Norman Mac Laren. Dans **Dots** (1940), des points de différentes grosseurs sont ainsi projetés de diverses manières sur un fond rouge en provoquant logiquement des impacts disparates. Au niveau de l'image, certains paraissent éclater, d'autres rebondissent, d'autres encore font « splash » comme s'il s'agissait de gouttes de liquide. Chaque projection est en outre accompagnée d'un son qui change selon la grosseur du point, mais aussi selon la force avec laquelle le point semble projeté ainsi qu'avec le lieu où il paraît toucher le fond rouge (à droite ou à gauche, en haut ou en bas de l'écran). De même, dans **Lignes Horizontales** (1962), les lignes rebondissant au contact les unes des autres ou montant et descendant à des vitesses différentes forment des motifs qui sautillent ou se déforment parallèlement aux variations d'une musique folk qui paraît guider avec souplesse les déplacements. La ligne constitue d'ailleurs la figure essentielle de l'univers de Mac Laren : élément vivant parce que mouvant, la ligne peut se transformer en d'autres formes qui naissent d'elle ; elle est susceptible de créer des surfaces et des volumes toujours changeants et de produire un mouvement de métamorphoses constantes qui donne au film son ossature autour de laquelle s'organise une harmonie rythmique entre musique, graphisme et couleurs.

Mac Laren va toujours plus loin qu'un simple parallélisme et dans **Hen Hop** (1942) le changement de thème musical entraîne non seulement une modification de la danse de la poule (différence de rythme et de pas), mais aussi du style d'animation employé : c'est d'abord le corps qui disparaît en ne laissant plus subsister que le ballet de ses deux pattes ; puis le corps tourne à son tour, détruisant sa composition et inversant ses éléments constitutifs (le bec se retrouve par exemple à la place de la queue) ; enfin le décor lui-même (le « fond ») se met en mouvement et défile derrière l'animal que l'on croirait faisant du sur-place sur un tapis roulant !



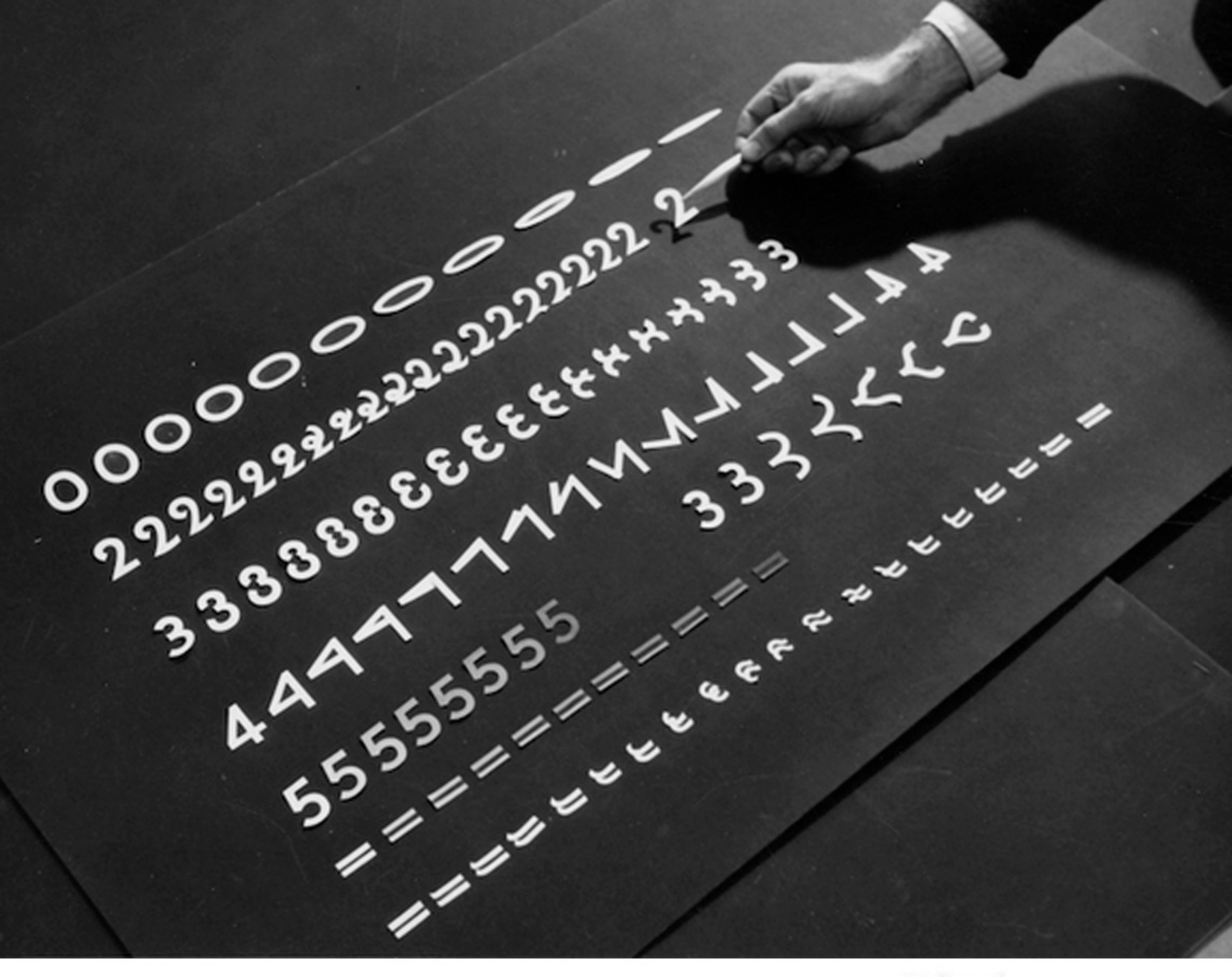
Le merle.

Il y a donc chez Mac Laren une volonté évidente de ne pas en rester à une seule idée mais d'essayer de donner à chaque trouvaille technique l'application immédiate qui pourra être exploitée au niveau du gag ou de la composition d'ensemble d'un de ses courts sujets.

L'espace paraît d'ailleurs de plus en plus retenir son attention : ainsi, alors qu'il avait filmé sa première danse (**Pas de Deux**, 1967) avec un parti-pris de prises de vues donnant une impression d'« à-plat » aux images stroboscopiques, les corps de **Ballet Adagio** (1971) sont au contraire doucement modelés par les éclairages et la couleur, la musique de l'adagio d'Albinoni ayant été ralentie comme les images d'une manière presque imperceptible pour mieux mettre en valeur l'équilibre des corps décrivant leurs arabesques. En somme Mac Laren est d'abord parti d'un graphisme très épuré (boucles, traits, étoiles, points, bandes, figures amibiennes qui se contorsionnent), mais il est progressivement passé des formes aux volumes tout en travaillant également ses fonds désormais colorés et mouvants. Quant aux sons, ils sont capables aussi bien de doter d'humour les compositions les plus abstraites que de créer une tonalité irritante ,voire angoissante, à partir d'images qui auraient pu produire un tout autre effet si elles avaient été enchassées autrement dans la partition visuelle de l'artiste. Rien n'est en effet systématique : construits de manière quasi scientifique, les films de Mac Laren touchent paradoxalement beaucoup plus la sensibilité du spectateur que son esprit d'analyse car le rôle de la création dépasse toujours celui de l'expérimentation lorsque l'auteur conçoit et fabrique un nouveau film.

Un combat entre abstraction et figuratif.

Lorsque l'on voit la sécheresse avec laquelle Hébert utilise l'ordinateur dans **Autour de la perception** (1971), on comprend mieux par



Rythmetic.

comparaison le génie de Mac Laren, car, malgré son allure d'épure, le film d'Hébert n'est qu'un brouillon, un catalogue de formes vides et d'essais auxquels manquent un sens. Alors que la durée des films de Mac Laren correspond à un équilibre ressenti comme nécessaire, le film d'Hébert pourrait avoir trois minutes de plus ou de moins sans que ce supplément ou ce manque change quoi que ce soit à sa réceptivité. Même avec des formes abstraites, Mac Laren construit pour sa part un tout doté d'une logique interne qui sous-tend l'ensemble et lui donne sa cohérence. C'est que Mac Laren est au-delà de l'expérimentation : pour réaliser un film, il lui faut non seulement avoir d'abord testé tous les mécanismes et les combinaisons d'éléments qu'il compte employer, mais aussi avoir réussi à leur imprimer sa marque, à les plier à ses thèmes personnels, à les faire servir sa propre sensibilité. C'est pourquoi il est possible d'affirmer que Mac Laren tourne de véritables « films d'auteur ».

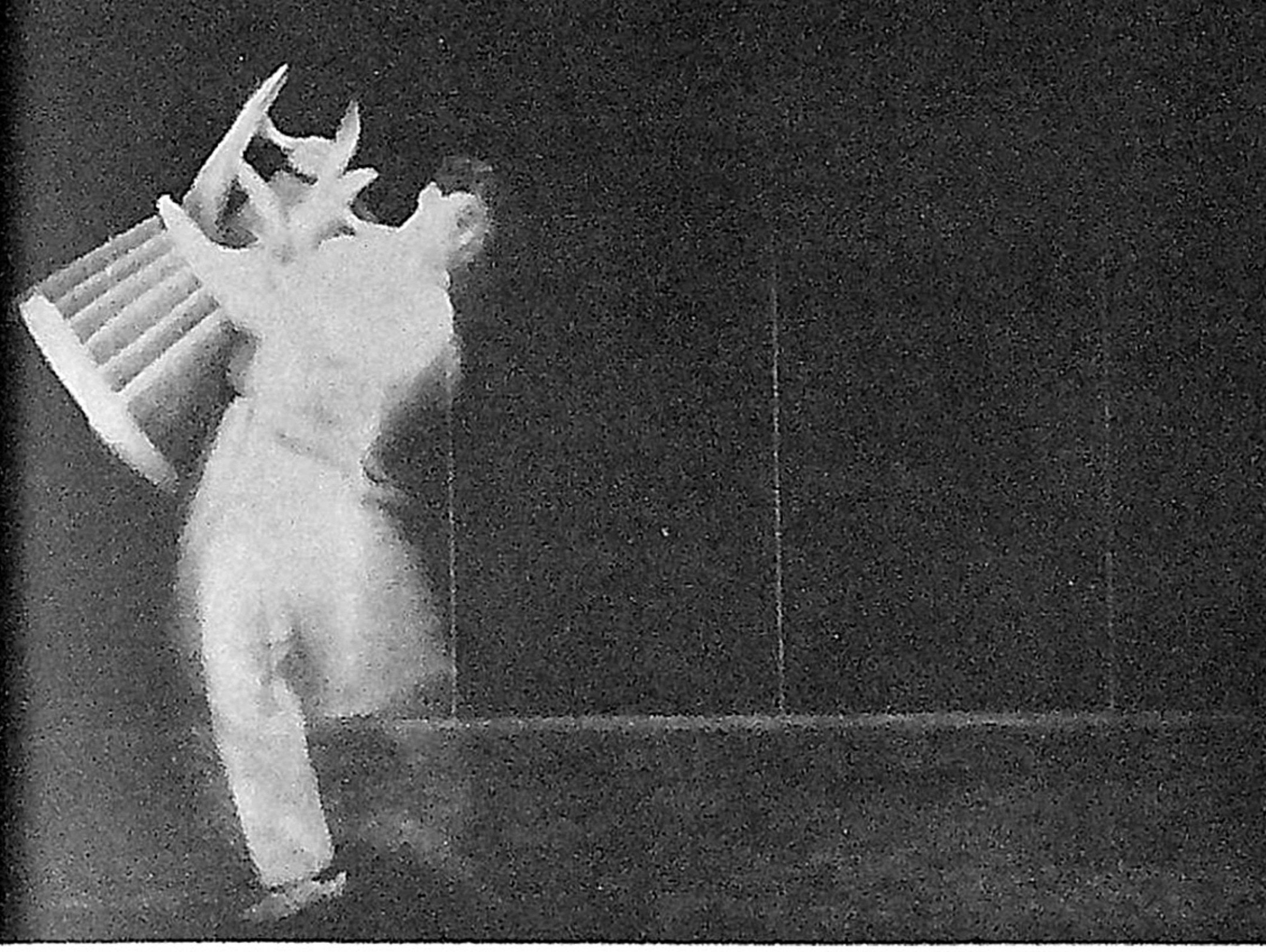
A Little Phantasy (1946) s'ouvre et se ferme par exemple sur la reproduction au pastel d'une peinture du XIXᵉ siècle (« L'Ile des morts » d'Arnold Boeklin). Entre ces deux images de début et de fin, Mac Laren livre durant près de quatre minutes ses impressions animées face au tableau dont il infléchit franchement le sens vers le fantastique en faisant s'ouvrir le tombeau : un aigle noir en sort, se transforme en fantôme blanc puis s'envole pendant que la foudre s'abat sur les blocs de pierre qui se fendent avant de retrouver leur aspect primitif. Le film est donc très subjectif, animant l'immobile, donnant vie au règne minéral selon une des constantes caractéristiques du monde de Mac Laren dans lequel les objets discourent à leur manière avec des hommes nullement étonnés de cette révolte (**Il était une chaise**, 1957).

L'auteur aime en effet humaniser ses constructions abstraites pour personnaliser la recherche : dans **Rythmetic** (1956), les sons qui accompagnent les opérations mathématiques dotent ainsi cer-

tains chiffres d'une tonalité métallique, mais d'autres réagissent comme des animaux et certains même font preuve d'une émotivité humaine au niveau des réactions élémentaires et instinctives. Souvent une forme indistincte se trouve dotée le temps de quelques secondes d'une sorte de tête ou de pseudopodes qui se meuvent comme des bras, Mac Laren plaçant fréquemment ses figures dans la zone trouble qui sépare l'abstraction du figuratif : **Blinkity Blank** (1954) enregistre ainsi la lutte d'une forme gesticulante — un vers ? — et d'une autre qui ressemble parfois à une poule, mais ces identifications restent incertaines, en tous cas fugitives car effacées aussitôt que suggérées. C'est dans ce milieu mal défini que l'auteur introduit un humour très particulier s'exerçant plus souvent aux dépens des choses et des formes que des rares personnages qui peuplent son œuvre. Parsemant de gags l'univers froid de l'abstraction, Mac Laren se laisse souvent guider par son inconscient pour concevoir des formes étonnantes surgies de quelques rêves surréalistes auxquels son savoir-faire permet de prendre forme. Dans **Les Voisins** (1952), les gags sourdent effectivement de la technique et non du « scénario » à forme de fable philosophique. Certes, lorsque les deux hommes piétinent la fleur en se battant pour la posséder, il s'agit d'abord d'une idée mise ensuite en images. Mais quand les barrières de planches se déplacent sur un signe de main et que la joie se traduit par les corps qui glissent ou restent suspendus au-dessus du sol, le processus de création est inversé : Mac Laren a d'abord mis au point un procédé de prises de vues lui permettant d'envisager ce genre d'effets et il n'a déterminé qu'ensuite la forme définitive porteuse de sens. Le « propos » ne fournit donc que le canevas mais l'essentiel se situe justement au niveau des détails.

Même les films les plus expérimentaux ont un sens car ils font évoluer une matière vivante qui reproduit des situations, enregistre des réactions, perçoit des dangers ou est attirée par ce qui lui ressemble selon des schémas universels qui régissent tout mouvement, même s'il n'est pas commandé par une pensée cohérente. Aussi chaque film présente-t-il une véritable structure dramatique qui s'appuie sur une situation de base que Mac Laren fait progresser avant de déboucher sur une solution nouvelle ou sur la reprise de la combinaison d'origine. Le combat sert d'ailleurs presque toujours de schéma directeur : combat entre deux hommes (**Les Voisins**, 1952), entre l'homme et l'objet (**Il était une chaise**, 1957 ; **Discours de bienvenue**, 1961) et plus généralement entre des lignes (droites, courbes...), des formes, des couleurs, des volumes (dans toutes les compositions abstraites accompagnées de musiques synthétiques) et même des chiffres et des signes mathématiques dans **Rythmetic** (1956) où les chiffres fantaisistes sont constamment remis en ordre par les =, les + et les — agissant comme des sortes de gendarmes veillant à la justesse des opérations représentées.

Même s'il s'agit plutôt d'une impression tenace que d'une réalité tangible, un film de Mac Laren est toujours ressenti comme ayant un début, un développement et une fin, soit qu'il apparaisse comme quelque théorème absurde démontré selon la logique des rêves, soit qu'il déroule avec élégance une impeccable figure de crescendo/decrescendo. Tel est en particulier le cas de **Lignes verticales, lignes horizontales** (1960-62) dans lequel les lignes élémentaires du début se multiplient sur un rythme accéléré puis décrivent une série complexe de croisements avant de revenir à l'état de ligne simple. De même, **Caprice en couleurs** (1949) parvient à faire une synthèse de trois mouvements pourtant très différents : ce sont d'abord des lignes et des couleurs, puis une ligne blanche et quelques points évoluant sur fond noir ; enfin une série de taches blanches qui scintillent et varient constamment d'intensité lumineuse. En fait, le troisième ensemble rappelle plastiquement le premier (des taches plus que des



Histoire d'une chaise.

traits bien tracés) tandis que le graphisme de base combine chaque fois des éléments comparables (d'abord des lignes, puis des lignes et des points, enfin des points seuls) permettant de passer sans heurt de la première à la dernière figure et donnant au film une structure bouclée qui semble répondre à quelque implacable nécessité dont on ressent les effets sans toujours parvenir à remonter aux causes. La mécanique des films de Mac Laren n'est pas visible car elle n'est pas donnée à voir avec ostentation. En fait, elle n'est que le moteur d'une œuvre qui traque le vivant dans l'inertie et l'homme dans la matière. Qu'il se serve d'un pinceau ou d'un ordinateur, l'auteur plonge le spectateur dans la matrice originelle de toutes les espèces, maestrom mouvant qui peut tour à tour faire rire ou inquiéter et qui est un peu au monde d'aujourd'hui ce que le cinéma de Mac Laren est à tout le reste du 7e Art.

René Prédal.

Berlin

Berlin 76 a gardé son double visage. Le Forum qui gagne du terrain, s'étend sur trois salles et rassemble un public passionné et politisé. Plus traditionnel, le Festival proprement dit propose au grand public le meilleur et l'exécrable — ainsi la sélection française comportant à la fois **F comme Fairbanks** et **L'année du seigneur**.

Je n'ai pas vu **Buffalo Bill** d'Altman (Grand Prix) ni le Monicelli qui furent présentés au Festival après la fin du Forum. Le clou a été sans conteste le dernier film de Pakula, **All the president's men**, inspiré par le livre de Carl Berstein et Bob Woodward sur l'affaire du Watergate. Pakula, dans un style serré de chronique, restitue avec une précision d'entomologiste la démarche de fourmi des deux journalistes affrontés au secret du pouvoir. Plus romanesque dans son approche, le film de Camino, **Les longues vacances de 36** : pour la première fois, le cinéma espagnol affronte de plein fouet la guerre civile à travers la chronique d'un été vécu par une grande famille bourgeoise du côté des républicains ; le film sans complaisances rétro montre un mode de vivre qui disparait et fait deviner, du haut des collines encore épargnées, la dureté de la guerre — celle-ci évoquée à travers la vision d'adolescents vivant leurs dernières vacances, et pour qui la guerre n'est encore que rationnements, départ d'un parent, et cadavres découverts dans un jardin. Le film mexicain, **Canoa** de Cazals (auteur du **Jardin de Tante Isabelle**) témoigne avec une brutalité sans compromis du climat d'hystérie anti-étudiante qui causa le lynchage de six jeunes employés de l'université venus dans un village pour passer un week-end en montagne ; le film allie une technique de distanciation à la Brecht — évocations de la presse, discussion avec les témoins et les survivants, commentaire d'un témoin — et une reconstitution réaliste et sanglante presque intolérable si elle n'était précisément hachée par la réflexion politique ; produit avec l'aide de l'Etat, le film témoigne, parmi d'autres, du libéralisme culturel mexicain qui autorise l'évocation aussi sauvage des erreurs du régime. On peut aussi citer, parmi les meilleurs films du festival, **Le jardin de pierre** de l'Iranais Kimiavi, portrait d'un illuminé qui crée dans le désert une œuvre fantastique en suspendant d'énormes pierres à des arbres. Le film a été l'occasion d'une action des étudiants iraniens en Allemagne qui provoqua l'irruption de la police dans la salle de projection. Il s'agissait moins pour les étudiants d'attaquer Kimiavi que d'alerter la presse sur le sort réservé aux intellectuels engagés par le régime du Shah. Il faut avouer que ni la présence des policiers armés dans la salle de projection, ni l'interruption abusive de la conférence de presse dès les premières questions politiques n'ont secoué l'indifférence des festivaliers ; seul un groupe de cinéastes et critiques yougoslaves, Zilic en tête, a soutenu vivement les étudiants iraniens.



Le programme du Forum s'articulait autour de cinq axes. Une rétrospective regroupant les premiers courts métrages de Griffith, les dessins animés du pionnier de l'animation américaine, Windsor Mc Cay — l'auteur de **Little Nemo**, et **Le roi à New York** jamais montrés en Allemagne. Un programme de films expérimentaux américains, anglais et allemands. Les trois autres thèmes — « documentaires », « tiers monde », « fiction » — étaient assez difficiles à distinguer dans la mesure où le Tiers Monde était roi, représenté à la fois par les documents et la fiction, dans la mesure aussi où la fiction, dans la plupart des cas, reposait sur une documentation très précise, et où le documentaire laissait une grande part à l'improvisation et refaisait jouer les gens qui avaient vécu l'expérience. Dans quelle catégorie classer **Lettre paysanne** de la Sénégalaise Safi Faye, histoire d'un jeune chômeur qui quitte le village puis y revient, mais aussi constante analyse de la détérioration apportée à l'économie du pays par la monoculture ? Ou l'indien **Chatrabang** qui fait rejouer aux protagonistes l'histoire d'intouchables révoltés qui essayent de boire à une fontaine de Brahmanes ? Ou encore **N° 2** de Godard ?



Parmi les films de cinéma-vérité, le plus remarquable a été **Carcajou ou le péril blanc** du Canadien Lamothe. L'auteur se met à l'écoute d'un vieil Indien du Nord qui parle longuement de ses conditions de vie. Le film fait partie d'une série de dix films consacrés aux



Indiens montagnais et combine, de manière rigoureuse et très belle, le témoignage direct, l'exposé ethnologique et le reportage pris sur le vif (cette scène drolatique où un fonctionnaire débile essaye d'interdire l'entrée de sa réserve au vieil Indien qui y menait l'équipe du film). Témoignage aussi, celui de l'étudiant Le Quang Vinh revenu au bagne de Con Son avec Heynowski et Scheuman évoquer les treize années de sa vie passée au bagne : les documentaristes allemands ont réalisé avec **L'île du diable** un très beau portrait de militant. Plus modeste et moins achevé, mais passionnant, un moyen métrage américain de Dan Keller et H. Wasserman : **La guerre nucléaire de Lovejoy**. C'est l'histoire d'un jeune Américain de 27 ans qui fait sauter une tour météorologique installée par une usine nucléaire. Interviews du jeune, des habitants, des jurés qui l'ont acquitté, d'un policeman qui l'approuve : le film fait le portrait d'une petite ville américaine où le citoyen moyen se découvre avec étonnement d'accord avec une action illégale dont il pressent confusément qu'elle est une défense contre un pouvoir abusif, celui des grandes entreprises.

Nous ne parlons pas ici de bien d'autres films déjà traités dans le compte rendu du festival de Cannes : **Harwest**, **Gitirama**, **Labyrinthe**, **L'homme à tout faire** et bien d'autres. Pour le spectateur étranger, ce qui reste l'aspect le plus passionnant du Forum, en dehors du grand panorama des films documentaires et militants, c'est la présentation de la série « Nouveaux films allemands » qui a pris des proportions encore plus importantes cette année. Vie du couple, chômage des jeunes, tracasseries des interdits professionnels, luttes en usines et problèmes de la campagne, c'est toute une description de l'Allemagne contemporaine que présentent une pléiade de jeunes et de moins jeunes pas encore découverts en France. Nous y reviendrons.

Andrée Tournès.

Royan

Du 28 mars au 3 avril, le Festival de Royan a été consacré cette année au cinéma de l'Asie du Sud-Est et de la Chine.

Un programme équilibré présentait à peu près autant de films documentaires que de films de fiction. Les premiers étaient produits soit par les pays de l'Asie du Sud-Est euxmêmes, soit par des cinéastes étrangers. C'est ainsi que l'on a pu voir un long métrage cambodgien, réalisé par le Grunk : **Le peuple héroïque**, et **Sous le drapeau de la Libération**, autre long métrage fait par des militants du Front de Libération du Laos. Œuvres assez maladroites dans la forme, tournées dans des conditions techniques difficiles, mais qui restent un témoignage vivant d'une période douloureuse. Par contre, avec **La piste Ho-Chi-Minh**, la R.D.V. nous a offert un film admirable qui commence comme un simple récit, pour devenir une véritable épopée à la gloire des bâtisseurs de la piste qui travaillaient sous le feu des bombes ennemies. Les documentaires chinois étaient très différents, car ils nous venaient d'un pays qui est déjà en train de construire une société nouvelle. Le combat idéologique est toujours présent et percutant, même dans un film comme **L'anesthésie par acupuncture**, ou comme **La petite sentinelle de la Mer de l'Est**, un dessin animé plein de fraîcheur et de poésie dans le style de la peinture chinoise traditionnelle (on y voit une courageuse petite pionnière défendre les enseignements du Président Mao). Parfois ce combat idéologique se teinte d'un solide nationalisme exaltant la patrie chinoise. A cet égard, **La nouvelle conquête du plus haut sommet du monde** nous a donné une belle démonstration de la supériorité des alpinistes chinois armés de la pensée de Mao. Le moyen métrage intitulé **Tatchaï** est plus intéressant, car il montre le travail quotidien acharné d'une brigade de production transformant une région de montagne.

Quant aux cinéastes étrangers qui ont, réalisé des documentaires dans le monde asiatique, ils ont parfois fait preuve d'une grande originalité, comme le Cubain Santiago Alvarez, auteur de **La guerre oubliée**, **79 Printemps**, **Hanoï mardi 13**. La participation de Joris Ivens a fait les grands moments du Festival de Royan. On a pu revoir des œuvres déjà connues de ce cinéaste militant, comme **Le peuple et ses fusils**, **Indonesia calling** ou **400 Millions de Chinois** (un film réalisé en 1938 aux côtés de la huitième année de route en guerre contre les Japonais, et qui reste une remarquable illustration de la guérilla paysanne). D'autres films, en comparaison, paraissaient d'une moindre qualité, surtout **La vie de Mao-Tsé-Toung** de Pic, qui n'est que le déroulement monotone d'une histoire purement chronologique, ou bien **La remontée du Mékong** de François Debré, qui a soulevé des débats houleux.

Dans le domaine de la fiction, la production de l'Indonésie n'a fait que démontrer la grande misère intellectuelle du pays. La Corée du Nord au

contraire, a suscité un grand intérêt en donnant **Les lamineurs**, un film qui fait état des discussions dans une usine sur les problèmes de la production de l'acier, et qui révèle de durs affrontements entre conservateurs et progressistes. C'est un peu **La Prime** coréenne en somme !

Présentée aussi par la Corée du Nord, **La petite bouquetière** retrace les malheurs innombrables d'une petite fille au temps de l'occupation japonaise.

Le langage du cinéma vietnamien nous est évidemment moins étranger. Ainsi, **17e Parallèle jour et nuit** montre au travers de la vie d'une jeune femme communiste l'organisation de la guérilla au Sud. C'est une belle fresque composée d'images puissantes. **La Tempête se lève** et **Nguyen Van Troï** (réalisé en 1966) sont des œuvres plus sobres, mais peut-être un peu vieillies.

Bien sûr, on attendait avec impatience la participation de la Chine populaire à cette présentation des films de fiction. Passons sur la superproduction intitulée **De victoire en victoire**, qui pendant plus de trois heures célèbre le triomphe de l'Armée Rouge en 1947, à grand renfort de déplacements de troupes et de gigantesques mouvements de foules. Notons cependant l'utilisation stupéfiante d'un filtre bleu qui donne aux paysages des couleurs de rêve lorsque les « bons » sont sur l'écran ! Oublions aussi **La fille aux cheveux blancs**, opéra filmé dont nous avons vu la deuxième version (1970). C'est encore le cinéma chinois d'avant la Révolution culturelle. Mais avec **Notre époque de feu** et **Les jours ensoleillés** (1973), nous avons pu saisir une partie de la réalité chinoise d'aujourd'hui, et comprendre ce qu'est la lutte permanente du Prolétariat contre les ennemis de classe, tant à l'usine qu'à la campagne. Cet immense effort pour déraciner la propriété privée, pour promouvoir les initiatives à la base, paraît au travers des destins individuels ou collectifs. Même si la forme reste fort peu révolutionnaire. Enfin, **La rupture**, qui passe sur les écrans chinois en ce moment, est une courageuse révélation de toutes les contradictions qui existent dans l'Université actuelle.

La richesse de ce Festival est indéniable. D'ailleurs Royan est la seule manifestation consacrée au cinéma du Tiers-Monde, en Europe occidentale. Il est regrettable que, faute de crédits, il ne puisse fonctionner sans incidents techniques. En effet, avec un budget de 7,3 millions d'A.F., comment peut-on assurer le bon déroulement d'un programme aussi fourni ? Un seul projectionniste, un matériel insuffisant, l'impossibilité de visionner les films avant leur passage, c'est à tous ces problèmes pratiques que se sont heurtées les organisatrices. Au surplus, la municipalité de Royan souhaiterait que l'an prochain on mêle aux films venus d'Afrique Noire quelques spectacles folkloriques et des conférences : on ne peut que déplorer une politique culturelle qui confine au sous-développement ! Le Festival de cinéma de Royan mérite de vivre en restant ce qu'il est, et non pas de survivre en devenant une « super-connaissance du monde » qui rentrerait dans le rang de la culture officielle et des impératifs de la rentabilité capitaliste.

Monique Portal.

Perpignan

Se plaçant au-delà des modes et de leur futilité, refusant la facilité, l'esbrouffe, le tape-à-l'œil, qui sont de mise dans maintes manifestations cinématographiques, « Confrontation » est, depuis toujours, rigoureusement centrée sur un thème, un sujet précis. Pendant huit jours pleins, à Perpignan, on confronte des œuvres passées et présentes (et parfois même à venir), d'ici et d'ailleurs, de notre bord et de celui d'en face. La confrontation s'effectue à tous les niveaux, prend tous les aspects, revêt toutes les formes. Elle est horizontale, verticale, diagonale, spiroïdale.

« Confrontation XII » avait pour titre : « Les Amériques latines dans le miroir du cinéma ». La semaine, ouverte officiellement avec le film cubain, toujours inédit, de Gatti, **El otro Cristobal**, et close avec **La spirale**, était découpée en huit journées, se présentant comme suit : 1) La découverte et la conquête ; 2) Les révolutions mexicaines ; 3) Le mythe du gaucho ; 4) Panaméricanisme ? ou impérialisme ? 5) La foi, la superstition, l'Eglise et la peur ; 6) La question indienne ; 7) Vers une Amérique latine socialiste ; 8) Le Chili : la blessure et la plaie. Cette progression (de Christophe Colomb à Pinochet) révèle assez bien l'originalité de la démarche. Le festival mis sur pied par Marcel Oms et ses amis ne se contentait pas d'offrir « à la carte » une série de films latino-américains, mais confrontait de façon permanente des œuvres d'Amérique latine, et des œuvres nord-américaines, européennes, soviétiques, ayant trait au sujet.

Car rien n'est plus excitant pour l'esprit, plus enrichissant, que de confronter librement et sans sectarisme, au long des films et au fil des jours, Werner Herzog (Allemagne) et Felipe Cazals (Mexique), Eisenstein (U.R.S.S.) et Kazan (U.S.A.), Jacques Tourneur (U.S.A.) et Torre-Nilsson (Argentine), Huston (U.S.A.), Costa-Gavras (France) et Soto (Chili), Gavaldon (Mexique) et Ruy Guerra (Brésil), Luis Alcoriza (Mexique) et Jorge Sanjinès (Bolivie), Torre Nilsson encore et Miguel Littin (Chili), Raul Ruiz, Aldo Francia (Chili), et le

collectif français de **La Spirale**. Cela permet quelques réestimations, et bien des mises au point.

Cela n'empêche pas, malheureusement, la mauvaise foi et les malentendus. Présenté dans la grande salle du Palais des Congrès, **Il pleut sur Santiago** a fait l'objet de réactions hostiles et de critiques très vives (le calme, sous la tempête, d'Helvio Soto était beau à voir). Projeté le lendemain à Millas, un village situé à 20 km de Perpignan, il a été acclamé par un public populaire. Or, il est évident qu'en dernier ressort, ce sont les villageois de Millas qui ont raison : **Il pleut sur Santiago** et **La Spirale** sont, l'un et l'autre, des films nécessaires.

« Confrontation » a accueilli cette année des cinéastes (Gatti, Torre-Nilsson, Ruiz, Soto, Armand Mattelart et Jacqueline Meppiel), des écrivains (Severo Serduy, Manuel Scorza, Jorge Edwards), des journalistes (Alain Labrousse), des historiens (Marc Ferro). Ce souci constant d'une ouverture du cinéma sur d'autres horizons, aussi essentiels, a toujours été d'ailleurs l'un de ses points forts.

Sans cesse sur la brèche, les « Amis du cinéma » animent, pendant l'été, une semaine cinématographique, à Prades, une petite ville agréable, qui se trouve au cœur même des Pyrénées-Orientales. Chaque année, les Rencontres de Prades se composent d'une rétrospective consacrée à un auteur (cette fois Bunuel mexicain), et d'une présentation de films récents que seuls voient généralement les Parisiens ou les habitués de Cannes. Quelquefois, on y découvre même des œuvres inédites. Ainsi, cette année, nous avons vu un chef-d'œuvre : **Les longues vacances de 36** de Jaime Camino, premier grand film espagnol abordant vraiment la Guerre d'Espagne. Ce très beau film, qui évoque la guerre civile espagnole en se situant totalement dans le camp républicain, sera l'un des événements de la rentrée : en Espagne, où il va être projeté librement (avec ou sans le plan final qui montre l'entrée des Maures dans Barcelonne) ; mais aussi en France. C'est sans doute le film que l'on attendait depuis **L'Espoir**.

Claude Benoît.

La Rochelle

Par rapport à 1975, la conception de la manifestation a gagné en rigueur. Elle répond à l'ambition de satisfaire le double besoin du public local, au plan cinéphile et politique.

Donc, il y avait cette année, deux lieux de projections de cinéma. Au complexe Olympia, une masse impressionnante de films puisés au fond cannois mais pas seulement : Jean-Loup Passek et son équipe y proposaient aussi des inédits, des œuvres à découvrir. Au Dragon, le programme « Cinémarge », d'une richesse également écrasante, couvrait deux domaines, l'expérimental et le subjectif (des bandes tournées parfois en super 8 et desservies par les conditions de projection) et le politique.

N'ayant pu, malheureusement, passer que trois jours à La Rochelle, je n'ai qu'un aperçu du festin. Néanmoins, j'ai apprécié la cohérence et le choix des séries présentées à l'Olympia, la place importante faite à l'Italie et au jeune cinéma allemand, la curiosité envers des cinématographies inconnues ou méconnues (Finlande et Australie par exemple) et envers des films de diverses origines peu susceptibles d'atteindre jamais les écrans de la province. **Les Ambassadeurs** de Naceur Ktari projeté deux fois et longuement débattu avec l'auteur appartient à cette catégorie.

En outre, m'ont frappée et intriguée les tentatives de l'Italien Augusto Tretti pour mettre en œuvre un mode d'expression original du discours politique. Son premier film, **La loi du clairon**, est assez maladroit, mais le second, **Le pouvoir**, permet de comprendre ses intentions.

Il s'agit, dans **Le pouvoir**, d'une succession de séquences illustrant la permanence du pouvoir à travers les âges. Chacune d'elles s'achève par l'intrusion de photos du présent montées en correspondance avec la période du passé évoquée. Par exemple, à l'expérience de Tibérius Gracchus répond l'image de Guevara. Placé sous le signe des trois pouvoirs incriminés, le militaire, le politique et le religieux, trois personnages masqués assis sur des trônes, le film développe une thèse de type anarchiste : pour se maintenir, le pouvoir se trouve tous les alibis et va même jusqu'à endosser l'étiquette socialiste. C'est moins ce point de vue que le style du film qui fait, à mon sens, problème. Simplification et caricature relèvent du spectacle d'intervention et de rue. On pense aussi au côté laboratoire (Tretti travaille en indépendant à Vérone) de la FEKS. L'étrange rapport qui s'établit entre le comique spontané et latin à la Toto des acteurs de Tretti et ce mode d'expression anti-naturaliste et didactique à la fois, maintient l'esprit en éveil, excite l'intérêt : ignorée en France, l'entreprise de ce cinéaste est incontestablement vivante.

J'aimerais que soit distribué **La fin du chemin** de Gyula Maar qui exprime l'amertume et même le désespoir de trois générations de Hongrois depuis 1945. Comme chez Judit Elek se dessine une démarche en direction de la campagne. La réflexion sur trente ans de communisme conduit à une interrogation anxieuse sur le fond, la pesanteur, les raisons d'une société encore largement paysanne.

Les deux longs métrages du collectif **Sonimage** (Jean-Luc Godard et Anne-Marie Mieville) **Ici et ailleurs** et **Comment ça va**, présentés par Cinémarge, méritent aussi une diffusion réelle. Ils attestent mieux que **Numéro Deux** ou les émissions de FR 3 du mois d'août 1976 de la vitalité de Godard. Toujours prétentieux, tâtonnant et irritant, Godard y procure au moins un plaisir : celui de l'image torturée, triturée, bousculée, détournée, odieuse ou fulgurante. Il ne semble plus s'astreindre à contester le spectacle par la destruction systématique du matériau audio-visuel. Il s'en sert et il est encore de ceux qui peuvent le servir admirablement.

Françoise Jeancolas-Audé.

Les livres

Albert Cervoni, LES ECRANS DE SOFIA (Filmédition, Lherminier éd., 202 pages).

Ce qui frappe le plus à la lecture du livre d'Albert Cervoni, c'est d'abord l'importance du cinéma par rapport au pays. Pour 8,5 millions d'habitants : 20 films par an, 3 000 lieux de projections dont 3 100 dans des villages (toute agglomération d'au moins 500 habitants dispose d'une salle). Un effort particulier est fait pour les enfants au niveau de la production mais aussi de l'exploitation : leur sont réservées les séances des samedi, dimanche matin ainsi que la première séance du dimanche après-midi à un tarif dérisoire. Ce cinéma est de création récente, mais il a atteint maintenant sa maturité ; ses artistes ont un style très varié et très libre ; un certain air de famille leur vient seulement d'un milieu national où survit le souvenir d'un passé féodal et paysan très différent du présent et encore très proche.

Une filmographie du cinéma bulgare comportant une analyse des films importants, complétée par une liste des réalisateurs, sera utile — indispensable même — pour qui s'intéresse à un cinéma que nous avons si peu l'occasion de connaître directement. On peut penser toutefois qu'Albert Cervoni, trop emporté par son sujet, magnifie le cinéma bulgare au-delà de ses incontestables qualités.

G. G.

Marc Ferro, ANALYSES DE FILM, ANALYSE DE SOCIETE (Hachette, Collection Pédagogies pour notre temps, 133 pages).

Marc Ferro établit ici, contre un préjugé lent à disparaître, non seulement la valeur du film, mais celle même du film de fiction comme document d'histoire. Armé de sa très longue pratique, il multiplie les exemples de découvertes concrètes réalisées à travers le document-film : ainsi l'accueil joyeux fait par la foule allemande à des soldats de retour, le 18 novembre 1918, manifeste l'ignorance de la signification de l'armistice et présage de grandes déceptions ; ainsi le très petit nombre des ouvriers à Pétrograd parmi les manifestants de février à octobre 1917 met en défaut la thèse officielle sur « les manifestations de masse ouvriers et soldats ». En témoignage de sa méthode, Marc Ferro apporte des analyses souvent très pénétrantes et qui détruisent les idées reçues sur certains films importants comme la très ambiguë **Grande illusion**, ou récents comme **Français, si vous saviez**.

Destiné essentiellement à encourager et étayer une pratique, cette étude est complétée par un chapitre sur « l'utilisation du film » dans l'enseignement et d'un répertoire des films utilisables dans le cadre de cet enseignement. C'est un livre indispensable non seulement à l'historien, mais à quiconque se soucie d'une culture par le film.

J. D.

CINEMA MILITANT, dossier établi par **Guy Hennebelle** (Cinéma d'aujourd'hui, mars-avril 1976, 228 pages).

Sur le cinéma militant tel qu'il existe actuellement en France, Guy Hennebelle a choisi d'apporter une information qui, tout en sachant ne pas être neutre, reste très ample, sans exclusive : tâche sans doute difficile quand on sait avec quelle âpreté certains groupes militants entendent se préserver de la fréquentation d'autrui.

Après un bref historique où est dégagée l'importance de mai 68 dans le développement du cinéma militant, la deuxième section du livre, très développée (126 pages), donne la parole aux différents groupes de création : 18 groupes ont répondu à l'appel ; un éventail qui va de « Cinéthique » lié au Parti communiste révolutionnaire marxiste-léniniste à « Unicité » groupant des cinéastes du Parti communiste français ou à « Ciné-Oc », porte-parole du mouvement occitan ; la diversité ne porte pas seulement sur les options politiques mais aussi sur les conceptions du travail, des ultra-théoriciens de « Cinéthique » aux équipes d' « Iskra » ou de « Ciné-lutte » soucieuses avant tout d'efficacité dans une pratique politique concrète.

Même large éventail pour la troisième section : « Idéologie et esthétique du cinéma militant ». Elle pose les problèmes que doivent affronter les divers groupes : nécessité du parti révolutionnaire pour l'efficacité du cinéma militant, validité politique (ou non) du cinéma direct, importance (ou non) de la qualité esthétique, etc... Elle recherche les contradictions comme la polémique entre Paul Seban, porte-parole du P.C.F. et Yan Le Masson devenu maoïste (moins opposés d'ailleurs qu'on ne pourrait le croire). Elle accepte des défis comme celui (passionné et passionnant) de Jean-Paul Fargier, rompant violemment avec Cinéthique où il a longtemps travaillé pour mettre en question le cinéma militant tel qu'il est (et en appeler de ses vœux un autre plus proche de la vie vraie et des luttes vraies).

J. D.

Michel Ciment, LE DOSSIER ROSI (Dire/Stok 2, 372 pages).

C'est une aide précieuse à l'approche de Francesco Rosi qu'apporte le dossier établi par Michel Ciment. Une suite d'interviews, film par film, vient éclairer l'œuvre de **Salvatore Giuliano** à **Cadaveri excellenti**. Egalement importante et plus novatrice une partie « Documents » rassemble, pour chacun des films encore, un ensemble de textes dont quelques-uns se rapportent au film lui-même, mais la plupart plutôt aux événements qu'il relate et interprète : pour **Salvatore Giuliano**, le compte rendu du procès de Viterbe, celui d'un débat au Sénat ; pour **L'affaire Mattei**, le dernier discours de Mattei à Gagliano, le rapport du juge d'instruction sur l'accident d'avion, etc. Parfois un extrait du film est placé en regard du document d'histoire pour permettre de suivre la démarche de création de Rosi. L'étude de Michel Ciment qui ouvre ce dossier tente en une cinquantaine de pages de faire la synthèse de l'œuvre de Rosi. Sa crédibilité est quelque peu atteinte par deux a priori discutables : le premier exalte Rosi avec une passion trop exclusive en faisant de lui le seul cinéaste politique italien ; le second le dévaloriserait au contraire involontairement par de fréquentes références sur pied d'égalité (dans ce domaine politique) à des cinéastes américains de peu de rigueur (Mankiewicz, Boorman, Kubrick). Mais la vue d'ensemble est riche d'aperçus et on l'apprécie par exemple quand Ciment fait le départ entre la tradition néo-réaliste et le réalisme critique de Rosi ou quand il le situe par rapport à la mission que Gramsci assignait à l'intellectuel révolutionnaire.

J. D.

Freddy Buache, PORTRAIT DE DANIEL SCHMID EN MAGICIEN (éd. L'âge d'or, Lausanne).

Heureux cinéastes suisses. A leur troisième film déjà, ils peuvent se voir consacrer une monographie. Dans celle que Freddy Buache a établie sur lui, Daniel Schmid est peut-être un peu trop choyé. Il y a une certaine complaisance, notamment dans le choix des photographies, qui se veut celui d'un album de famille. Et les souvenirs d'enfance répondent aux photos d'enfant : Daniel Schmid déborde un peu trop d'effusions narcissiques dans la longue interview qui est le centre du livre. Tendance quelquefois irritante, mais peut-être indispensable dans la mesure où l'œuvre de Daniel Schmid serait sans doute impossible à pénétrer par les voies rationnelles et où cette interview tente de transmettre une image de lui « en magicien ». En magicien ou peut-être en médium porté par son œuvre autant qu'il la porte. C'est aussi cette image que Freddy Buache essaie de nous communiquer dans une introduction dont l'écriture même, avec ses sinuosités baroques, semble imprégnée de la « magie » du cinéaste.

J. D.

Jay Layda, KINO (éd. L'âge d'homme, Lausanne, 533 pages).

La France est sans doute le pays au monde le plus fertile en publications cinématographiques : du fumiste le plus léger au compilateur le plus lourdaud, chacun finit par trouver un éditeur. N'empêche que les livres-phares, les livres-clés de la littérature cinématographique mondiale (les œuvres de Eisenstein même) peuvent y attendre indéfiniment une traduction... Il faut donc remercier les éditions suisses « L'âge d'or » et Freddy Buache qui dirige leur collection de combler les plus douloureuses de ces lacunes : récemment le **De Caligari à Hitler** de Kracauer, aujourd'hui **Kino** de Jay Layda, publié en 1959 en langue anglaise.

Car, sur le cinéma russe et soviétique des origines à 1958, le livre de Layda est le livre de base — indispensable et irremplaçable. Indispensable parce que là où une vue superficielle trop souvent nous immobilise sur les noms prestigieux de quelques génies — Eisenstein, Pondovkine, Vertov, Dovjenko —, il révèle tout un monde de création fiévreuse fourmillant de talents oubliés ; il est particulièrement précieux pour les origines et les années bouillonnantes qui suivent la Révolution (c'est seulement à la page 225 qu'apparaît le **cuirassé Potemkine**).

Irremplaçable parce qu'il n'est pas une simple compilation, ni même une étude universitaire, mais comme le bilan d'une expérience vécue. Un des chapitres s'intitule : « Les années dont je fus témoin (1934-1937) ». Layda a vécu plusieurs années à Moscou (puis y est à maintes reprises revenu). Il a été très proche de beaucoup de cinéastes soviétiques — de Eisenstein en particulier —, il a fait siennes leurs espérances et leurs luttes. Pour nous ouvrir ce monde soviétique difficilement pénétrable, il détient des clés et sa liberté d'esprit fait qu'il frappe aux bonnes portes. N'oublions pas que ce sont quelques lignes de ce livre qui ont mis sur la voie, il y a peu, de la redécouverte de Medvedkine.

J. D.

THE OXFORD COMPANION TO FILM, édité par **Liz-Anne Bawden** (Oxford University press, 767 pages, 10 L.S.).

S'ajoutant aux dictionnaires déjà existants, celui-ci, publié en Angleterre, sera précieux pour la diversité des domaines où il apporte ses références (ainsi pour les premiers mots : Abbott, A bout de souffle, Abstract film, Academy award...).

Il paraît toutefois moins à jour pour un cinéma de recherche (je n'ai trouvé ni Tanner, ni Taviani) que pour des œuvres consacrées par le succès.

La grande traque

Second film d'un jeune réalisateur venu de la télévision (où il a, entre autres, signé deux « policiers » — **Toma** avec Tony Musante, **The Rockford files** avec James Garner — et une dramatique — **The morning after** — très cotés, Richard T. Heffron, **La grande traque** se fait clairement l'écho de l'une des obsessions majeures des Américains, aujourd'hui : la corruption des jeunes par la grande ville. Le film, en effet, raconte la double histoire d'une jeune fille agressée, happée et engloutie par le monde souterrain de San Francisco, et de son frère lancé à sa recherche.

Dans **La grande traque**, Jim Mitchum (même carrure, même démarche, même hiératisme du visage que son père, Robert) est un fermier du Nevada qui « débarque » à San Francisco, avec sa camionnette, ses jeans, son stetson, ses bottes de cow-boy et sa Winchester pour retrouver sa jeune sœur fugueuse. Celle-ci, sitôt arrivée en ville, a été volée, violée, puis vendue à des proxénètes ; il la retrouvera, la figure en bouillie, sur une table de dissection, à la morgue. (Le thème de la fugue est déjà au cœur de plusieurs films policiers récents, importants : **La fugue** de Penn ; **La Cité des dangers** d'Aldrich).

La formation télé du cinéaste, au lieu d'être un handicap, compte beaucoup dans la réussite du film. Heffron conduit son récit sur un rythme rapide, et avec concision, ce qui lui permet de réduire le plus possible les aspects schématiques du scénario. En outre,



le tournage en extérieurs, effectué avec brio dans les rues de Frisco, donne une forte impression. Ainsi, toute l'ouverture du film, située dans le « barrio », le quartier mexicain, dont les murs sont décorés par de gigantesques fresques aux couleurs vives, et interprétée par des acteurs et des figurants « chicanos », est étonnante de vérité.

La grande traque est, d'abord, une peinture réaliste de la corruption qui s'étale à tous les niveaux de la société. Le réalisateur, passant de la violence sans fard des gangs des rues à celle, hypocrite et mortelle, des pourvoyeurs de plaisir pour les riches, précise vite sa cible. Aussi, parallèlement, le film est une justification de la vengeance personnelle et de la justice par soi-même. Cependant, deux éléments atténuent ce que cette affirmation a de déplaisant : le héros est un paysan ; et ses victimes appartiennent à la mafia. J'inscris d'ailleurs la dimension « réactionnaire » du film au débit du scénariste, Paul Edwards (auteur de romans d'aventures « anti-rouges »), et non à celui du metteur en scène.

Ce n'est pas la première fois qu'un cinéaste, pour ses débuts, et sur un sujet imposé, s'en tire à son avantage. **La grande traque** contient bien des promesses. Deux séquences, en particulier, très visuelles, et menées de main de maître (l'échange de coups de feu entre des gens se trouvant à bord de deux ascenseurs qui se croisent et se recroisent sans cesse ; le règlement de comptes final, sur une route de campagne, traité comme dans un western), laissent présager du talent de réalisateur de Dick Heffron.

Claude Benoît.

La brigade du Texas

Posse (La brigade du Texas) de Kirk Douglas (acteur, producteur et réalisateur du film) est le western politique le plus remarquable qu'il nous ait été donné de voir depuis **Pat Garrett and Billy the Kid**. Comme le film de Sam Peckinpah, c'est un éloge des rebelles et une méditation sur la loi et l'ordre. C'est, en plus, une réflexion ironique sur l'ambition politique.

Posse est le récit — au mouvement quasi pendulaire — d'un affrontement entre deux hommes : un marshall célèbre, Nightingale (Kirk Douglas), et un hors-la-loi qui défraie sans cesse la chronique, Jack Strawhorn (Bruce Dern). Songeant à une carrière politique, et désireux de se faire élire Sénateur, le premier essaie obstinément d'attraper le second, afin de l'envoyer à la potence. (Nightingale, en effet, a bâti tout le programme de sa campagne électorale sur les thèmes éloquents de la loi et de l'ordre). Pour parvenir à ses fins, il a constitué une brigade de policiers super-entraînés et experts dans l'art de la traque et des armes à feu ; un train spécial, équipé par les grandes compagnies de chemin de fer, a été mis à leur disposition, et peut les conduire partout, et à tous moments.

L'ouverture du film (l'attaque nocturne du refuge des hors-la-loi par les policiers), et d'une manière générale toutes les scènes qui se rattachent à la chasse du hors-la-loi par le marshall, sont très réussies, et évoquent le western classique dont Kirk Douglas, à son niveau (comédien), fut l'un des grands artisans (qu'on se souvienne simplement de **La captive aux yeux clairs, La rivière de nos amours, El Perdido, Règlement de compte à OK Corral et Le dernier train de Gun Hill**). La ronde infernale des policiers autour de la ferme en feu ; l'avance inexorable du train



spécial à l'intérieur des terres sauvages ; l'encerclement de la cabane où Strawhorn tente de reformer sa bande, et le combat qui s'ensuit, au bord du torrent*: autant d'admirables séquences éveillant le souvenir des westerns d'autrefois (en particulier le mariage flamboyant des teintes rouges, or, bleu-nuit et blanches, lors de la scène où les policiers, brandissant des torches, provoquent l'incendie de la ferme, ressuscite dans notre mémoire le moment inoubliable, où, dans **Johnny Guitar**, s'embrase l'hôtel de Vienna).

Cependant, par-delà l'hommage chaleureux et discret rendu au Western d'antan, Kirk Douglas signe une œuvre résolument moderne. Situant son récit au moment où l'Amérique, entrée dans l'ère industrielle, se débarrasse des derniers vestiges d'un passé de fièvre et de violence (en l'occurence, ici, le bandit Jack Strawhorn), il décrit les conditions dans lesquelles s'est construite l'Amérique contemporaine. Quand démarre le film, Nightingale n'est plus tout à fait un policier, et n'est pas encore tout à fait un sénateur (la confusion entre les deux « fonctions » culmine avec la scène où Kirk Douglas, ayant arrêté le hors-la-loi, prononce un discours démagogique sur les bienfaits de l'ordre policier). De toute manière, la lutte est devenue plus inégale que jamais entre les deux camps en présence. Le marshall peut compter sur le dévouement de spécialistes ; le hors-la-loi n'a plus sous ses ordres que des voyous de dixième ordre (proches des comparses de Robert Ryan dans **La horde sauvage de Peckinpah**). En outre, si les hors-la-loi crèvent leurs chevaux sous eux, les hommes de la loi sont transportés en train, et l'on sait que le train est l'élément essentiel de la bonne marche du nouvel Ouest.

Et pourtant, la frontière qui existe entre ceux qui se trouvent en deçà de la loi, et ceux qui sont au-delà, est mince. En effet,

lorsque les hors-la-loi auront disparu, et que le marshall aura été élu Sénateur du Texas, les hommes de sa brigade, tombés au chômage, deviendront à leur tour des hors-la-loi. Sur cette idée malicieuse, Kirk Douglas opère un retournement de situation étonnant : la fin de son film est à la fois très drôle et très logique. D'ailleurs, je vous en laisse juges : le bandit évadé capture le policier et l'échange contre une rançon ; les adjoints du marshall, pour rassembler l'argent, pillent la ville qu'ils sont censée protéger, et se mettent finalement sous les ordres du hors-la-loi ; celui-ci reconstitue ainsi la meilleure bande qu'il ait jamais eue, puisqu'elle se compose uniquement d'anciens policiers d'élite.

La brigade du Texas est une œuvre irrévérencieuse qui dénonce les mœurs politiques américaines, et jette un doute sur les fondements de l'ordre américain. De la part de celui qui fut à l'origine des **Sentiers de la gloire**, de **Spartacus** et de **Seuls sont les indomptés**, ce chef-d'œuvre méconnu, cela n'étonnera guère. **Posse** est le second film mis en scène par Kirk Douglas. Il a, auparavant, réalisé **Scalawag**, un film d'aventures et de pirates, tourné sur les côtes yougoslaves, que l'on espère bien voir un jour en France.

Claude Benoit.

Nea

Nelly Kaplan, auteur de **Néa**, passe, dans certains milieux pour être féministe. Si **La fiancée du pirate** pouvait (ce qui n'est pas mon avis) étayer quelque peu ce jugement, **Néa** devrait sérieusement le remettre en question.

En jouant le jeu du film, on peut admettre que **Néa** est le portrait « positif » d'une jeune fille, Sibylle, active, bourrée de talent, de désir et de volonté. Elle impose son choix et ses absolus à un homme de quarante ans. Elle rompt avec sa famille bourgeoise. Elle est un anti-stéréotype.

Malheureusement, il est impossible de jouer ce jeu, d'adhérer à la thèse. Elle est démentie par tous les détails du film, par ce qui est le matériau même du spectacle.

Ce qui est donné à voir est un condensé d'éléments constitutifs de rêve et d'illusion. Des villas en bord de lac, un chalet d'hiver, une délicieuse chapelle en bois et une librairie distinguée non loin d'une banque généreuse composent le décor d'**Une Suisse au-dessus de tout soupçon** qui fait grincer des dents l'année de la parution du livre de Ziegler. C'est, vu des Champs-Elysées, le bonheur helvétique.

Dans cet univers codé, Sibylle, génie de 16 ans qui connaît le meilleur de la vie, est un personnage propre à faire rêver toutes les adolescentes de son âge. C'est un modèle dont je ne sens pas ce qu'il peut véhiculer de libérateur.

Je le sens d'autant moins que la manière dont Nelly Kaplan représente la sexualité me semble vraiment en retard d'une guerre. Néa se prend le partenaire avec lequel elle veut perdre sa virginité. La séquence qui évoque leur première union date d'Hollywood-1950. L'amazone gît passivement, inerte et parfumée dans l'attente que l'homme « se mette au travail ». L'humour — s'il y en a — ne change rien au fait que Néa est dépendante des conventions masculines de la volupté. Elle est relative-à.

L'heureuse issue du récit, la fuite des amants réconciliés, repose sur un viol simulé. J'imagine assez bien les tortueux raisonnements qui, pour un féminisme revanchard, peuvent justifier cette situation perverse. Il me semble pourtant que — 1976 étant l'année où les

femmes ont posé en France publiquement la question des viols effectifs — cette broderie confortable et rassurante sur l'intolérable va à contre-courant.

Néa est aussi un film-alibi. Alibi pour Emmanuelle Arsan qui souhaite peut-être ainsi se dédouaner d'**Emmanuelle**. Il est curieux que Belen-Nelly Kaplan se soit prêtée à une entreprise aussi ambiguë. Il est clair qu'elle en a senti le danger et qu'elle a essayé de le barrer par une addition au scénario. La mère de Néa quitte avec panache son mari pour vivre l'amour lesbien qui la comble. Libre choix féminin, autonomie féminine du plaisir : pourquoi pas ? Mais l'intention didactique est trop évidemment visible. L'artifice est plus fort que le discours.

Néa fait appel aux références prestigieuses de la littérature érotique et poétique (Mandiargues en tête) de l'après-guerre. Pour moi, **Néa** (qui est d'ailleurs d'une chasteté, elle aussi, au-dessus de tout soupçon) en est la caricature utile. Les poètes, les hommes peuvent avoir tous les fantasmes qu'ils veulent : c'est leur droit strict. A nous de les lire, de les apprécier d'où nous sommes et compte tenu de ce que nous sommes. Mais, lorsque sous prétexte de plaisir et avec l'alibi qu'elles sont des femmes qui brisent avec la modestie inculquée par l'éducation traditionnelle, des femmes-écrivains, des éditrices (Régine Desforges, par exemple) prônent et exaltent un érotisme évidemment phallocratique, il nous revient de protester. Elles témoignent d'elles-mêmes, pas des femmes, ni pour les femmes. Et puis, elles sont si parisiennes, ces dames !

Françoise Jeancolas-Audé.

Demain les mômes

Il est à craindre que ce film lancé en plein mois d'août torride à Paris sans support publicitaire, avec peu d'échos dans la presse, ne trouve pas le public qu'il mérite. Je souhaite que les spectateurs de province, pour lesquels il sera probablement programmé à la rentrée, ne manquent pas son passage sur leurs écrans.

Demain les mômes est le premier film de Jean Pourtalé. Il se situe à la limite de la science-fiction et du fantastique. Et pourtant, il n'utilise aucun des signes qui codifient ces genres, pas de machinerie extra-terrestre, pas de souterrains noyés dans le brouillard, par d'hémoglobine ni de grincements de chaînes rouillées. Au contraire, les décors et les objets sont ceux de notre univers quotidien : des immeubles d'une quelconque Z.U.P., une station-service, un super-marché et des pelouses étiques.

Demain les mômes distille une angoisse qui résulte de notre retard à comprendre la vraie nature de notre quotidien. Le récit progresse avec une lenteur voulue qui va au rythme de notre esprit d'abord intrigué, puis incrédule, enfin révolté mais accroché désespérément à une pointe absurde d'espoir. Arrive le mot fin et, rétrospectivement, il doit admettre ou plutôt « réaliser ». Dénouement terrifiant parce que dans la logique même des événements, c'est un dénouement qui n'étonne pas.

Après la catastrophe — elle fait l'objet de la première séquence du film, l'une des meilleures — il y a des survivants. Un homme (Niels Arestup, très solide, très juste) et une femme et d'autres, rares et imprévisibles. Les survivants s'entretuent. Le couple, l'amour est détruit. L'homme devenu seul attire alors, dans son refuge, un groupe d'enfants errants. Ensuite, ensuite le pont au-delà duquel « les fantômes viennent à nous » est franchi.

A un premier niveau, le film semble anti-enfant, mais s'en tenir

à cette interprétation n'est probablement pas suffisant. Je me demande si, l'hypothèse du cinéaste n'est pas plus subtile. S'il ne vise pas une autre cible, si, à travers ces enfants de l'après, ces êtres dénaturés et pourtant issus de nous, il n'accuse pas notre « nature humaine » de maintenant. Ou plutôt s'il ne cherche pas à nous alerter sur l'avenir de notre civilisation d'apprentis sorciers de l'atome ou de la catastrophe : en admettant qu'il y ait des rescapés, est-il imaginable qu'ils soient identiques à nous-mêmes et cependant pas « nous » ? Demain, les mêmes ou d'autres ?

Demain les mômes est un film modeste mais qui fait mieux qu'être dans l'air du temps. L'été 1976 est celui de Seveso et de Maleville. La science devient la grimace de la science-fiction et, en inquiétant, **Demain les mômes** peut fonctionner comme un salutaire argument de réalité.

Françoise Jeancolas-Audé.

Un type comme moi ne devrait pas mourir

Léo a, comme on dit, tout ce qu'il faut pour être heureux : une femme avec qui il s'entend bien, de bons copains, beaucoup d'argent (il est agent de change), des conditions de vie agréables. Or nous le voyons décrocher de cet univers où il étouffe, se réfugier dans l'espace clos de sa voiture. C'est là qu'il mange, reçoit ses collaborateurs et ses amis, joue d'un vieux violon.

Que se passe-t-il ? Il ne semble pas le savoir lui-même, et nous pas davantage. On comprend seulement qu'il ne se sent plus vivre dans ce cadre où tout est si parfaitement rodé que tout est devenu routine ; dans cette vacuité, il est angoissé par la fuite du temps, l'impression que sa vie lui échappe. Il a besoin de tout remettre en question, peut-être simplement pour sentir à nouveau le goût des choses.

Le film nous montre le comportement de Léo tout le temps de cette crise. Léo, c'est Folon, la même coiffure, la même silhouette débraillée, et pourtant c'est un Folon bien fringué, costume élégant, d'une élégance un peu voyante, couleurs claires ou vives, cravate agressive ; mais il réussit à porter ses belles nippes comme un clochard porterait un vieux veston aux poches pendantes et un pantalon en accordéon arrondi aux genoux. Rien du P.D.G., de l'« homme en gris ». Aucun sens du « paraître », de la « tenue » comme autrefois : il est lui-même en toutes circonstances. Il cherche à comprendre ce qui lui arrive, accepte l'aide qu'on lui offre. Une bonne volonté, et une sincérité désarmante. Aucune agressivité, beaucoup de gentillesse, mais rien de complaisant. Une présence extraordinaire, mais le naturel poussé à ce point aboutit à l'insolite... et aussi à la poésie.

Insolite ce type installé dans sa voiture à l'arrêt et qui joue du violon : les passants s'agglutinent, ahuris ; dans la salle de cinéma, une petite fille éclate de rire (encore une fois !). Mais quand la nuit Léo joue encore du violon, seul dans la voiture au garage, ce n'est plus seulement insolite, cela prend une dimension poétique. De même la séquence avec l'auto-stoppeuse, pour ne citer que ces deux exemples.

Michel Vianey tire beaucoup d'effets comiques de cet insolite du naturel. Car si le thème du film est dramatique, le traitement est tout le contraire. L'auteur a choisi le langage de l'humour. Aussi le récit est-il plein de légèreté et abonde en gags toujours très réussis ; ainsi sur les flics, sujet pourtant bien rebattu : le



flic arrogant qui se sauve quand Léo veut lui lire les lignes de la main, le flic lecteur de Maïakowsky, etc...

La structure même du récit participe à cette légèreté. L'auteur procède par une série de touches successives, épisodes sans liaison directe où l'on voit agir Léo, ou même ses copains (cela permet un enrichissement du thème, ou plus de précision). Il n'y a pas vraiment d'intrigue.

Tout cela a infiniment de charme ; on se surprend à penser aux Prévert devant cette gentillesse farfelue, non dénuée d'humour et de mélancolie. Ce film, où sont absentes toutes préoccupations sociales ou politiques, est pourtant aussi un enfant de Mai 68. La société de consommation n'est pas attaquée : elle apparaît si crevarde que ce n'est pas la peine ; la désinvolture à l'égard de l'argent (par ceux qui en ont) est aussi chose nouvelle (ou très ancienne, mais alors il faudrait remonter jusqu'aux sociétés précapitalistes du Moyen Age). Et cette exaltation du naturel, cette négation des conventions sociales en marque aussi la date.

Ginette Gervais.

Bronco Bullfrog

Présenté à Cannes par la Semaine de la Critique en 1971, puis condamné à l'oubli pendant cinq ans, voici enfin à Paris, grâce à une programmation de **Positif** au cinéma Le Seine, **Bronco Bullfrog** de Barney Platts Mills. On s'en réjouit à **Jeune Cinéma** où dès 1971 on mettait en avant ce beau film, l'un des très rares exemples de production indépendante qui parviennent de temps en temps en Angleterre à briser le corset d'un système commercial particulièrement étouffant.

Bronco Bullfrog relate la vie d'une bande de jeunes dans l'East

end de Londres. Bronco est l'un d'eux. Le film parle davantage de Del et Irène : Del et Irène s'aiment ; leur amour sans gîte et sans paix a été jeté à la rue par les parents et là est menacé par la police qui peut envoyer Del en prison pour détournement de mineure. En fait c'est l'ensemble de la petite bande, plus que Bronco ou Del qui est le héros collectif du film.

Or il n'y a pas au cinéma de sujet plus rebattu : des films sur les bandes de jeunes il y en a des centaines. Pourquoi celui-ci brille-t-il parmi les autres ?

Pour la justesse du ton d'abord. Le genre appelle souvent des épisodes à sensation : içi pas de carrousels de motos pétaradantes, pas de fuite éperdue devant la police, pas de coups fumants. Les « coups » de la petite bande restent minables : les machines à sous forcées ne rapportent que quelques shillings à chacun et le vol dans le wagon de chemin de fer ne paraît pas aller beaucoup plus loin : des lors Del et même Bronco (cependant plus assuré) apparaissent comme des gosses qu'ils sont : incertains et facilement paumés, pas spécialement violents et mêmes victimes à l'occasion (comme Del dans le tunnel sous la Tamise) de la violence des vrais durs. Mais par ailleurs aucune trace non plus d'une sentimentalité qui est l'autre tentation du genre. Ces gosses, il est évident qu'ils sont victimes de la société mais rien ne le souligne. Chacun de nous peut être ému par eux s'il le veut, mais rien ne sollicite son émotion. Le film les fait seulement vivre devant nous. On pourrait en dire ce que Barney Platts Mills dit d'un autre de ses films : « une tentative de montrer les gens dans leur propre lumière plutôt qu'à la lumière des autres ».

Autre élément de force pour ce film : l'insertion des personnages de la bande dans une société plus large. Une grande place est faite aux rapports avec les adultes et ainsi la bande de jeunes cesse d'être ce monde clos de hors-la-loi précoces qui appellerait un romantisme de pacotille. C'est un milieu très populaire qui nous est montré : aussi bien la mère d'Irène (son père est en prison) que le père de Del où l'oncle chez lequel il pense un moment (en vain) trouver refuge, ou le vieil ouvrier qui lui a appris son métier d'apprenti-soudeur et en qui il garde confiance. Pour cette présence du peuple anglais (et même pour le décor de l'East end) on pense irrésistiblement au Free cinema. Il est vrai que Barney Platts Mills récuse ce rapprochement avec une énergie proche de la fureur. Il ne partage pas les principes du Free cinema, mais dans la pratique de ce film-ci il est incontestable qu'il retrouve sa tradition, soit par coïncidence, soit parce que c'est une issue privilégiée pour toute œuvre indépendante qui veut briser avec les conventions d'un cinéma britannique embourgeoisé.

Cette attention portée au milieu social — et à un milieu populaire — s'ajoute à l'impassibilité (apparente) du regard pour donner au film un grand poids de vérité.

Jean Delmas.

Barry Lyndon

Avec **Barry Lyndon,** Kubrick nous prend au piège une fois de plus. Rompant avec l'image provocante d'**Orange Mécanique** pour choisir une image de perpétuel envoûtement (une Angleterre du XVIIIe qui pourrait être du Constable sur grand écran), Stanley Kubrick réalise une œuvre apparemment impalpable.

Et cette constatation première est la preuve que nous avons sauté à pieds joints dans le piège qui nous était tendu. **Barry Lyndon** est un film qui cache bien son jeu. Toute construite en tiroirs secrets, c'est une œuvre de sous-entendus tissés d'ironie. Seulement, rien de cela n'apparaît au premier abord.

Musique militaire, drapeaux flambants neufs, mitraille et scènes de guerre ; bon, d'accord, voici que s'avance, chaussé de bottes, un roman feuilleton façon dix-huitième... Eh bien, pas du tout ! Alors que l'on s'attend à suivre les aventures du jeune arriviste irlandais Redmond Barry, on dérape d'étonnement en découvrant que, pas une seconde Kubrick ne s'intéresse aux péripéties vécues par son personnage : Redmond Barry Lyndon, connais pas ; d'ailleurs tout le dix-huitième siècle était plein de Redmond Barry Lyndon...

Barry Lyndon n'est plus, alors, qu'un prétexte pour dénoncer les plaies et les erreurs d'une société donnée à une époque donnée. Le but de Stanley Kubrick n'est pas de nous divertir en nous racontant comment un jeune provincial part à la conquête d'un titre et d'une fortune ; mais, bien plus, de nous mener, à partir d'un récit d'aventures pour veillées d'hiver, jusqu'à la féroce analyse historico-sociale d'une époque de fastes extérieurs et de pourriture intérieure. Barry n'intéresse pas Kubrick par la nomenclature de ses faits et gestes, mais parce qu'il devient l'exemple-type de la ruine aristocraique du XVIIIe siècle. Lyndon est enlevé de son cadre romanesque pour n'être plus qu'une fiche signalétique observée à la loupe. Barry n'est plus un homme, il est devenu un « cas ».

Pour nous mener là, le cinéaste doit empêcher le spectateur de s'intéresser un tant soit peu à la vie mouvementée de cette espèce de minet à perruque qui batifole dans les dentelles et les jupons.

Tout comme Kubrick s'éloigne de son sujet afin de mieux l'analyser, le spectateur sera maintenu en dehors du récit.

Une fois que le choc esthétique a été surmonté, le spectateur prête l'oreille au récit. Mais Kubrick a brouillé les cartes : il y a deux récits.

Le premier, histoire racontée au degré zéro (les dialogues) disparaît sous une seconde lecture des événements, débitée par un commentaire off qui s'impose — voix froide et ironique — du début du film jusqu'à la fin, en créant un profond décalage temporel. Tout ce que Redmond Barry dit, fait ou subit, la voix off nous l'explique ou bien nous l'annonce à l'avance. Ainsi la bande son se trouve-t-elle décalée par rapport à l'image. En nous prévenant de ce qui va se passer, Kubrick nous maintient hors de tout état de surprise, hors de tout renouvellement d'intérêt et de toute atteinte de sensibilité. Aussi tragique que puisse être le destin de Lyndon (et la scène où le commentaire nous annonce la mort de son fils, alors que l'image nous le montre en train de jouer est, pour ceci, un parfait exemple). nous ne nous apitoyons pas sur lui.

Une grande part de l'étonnante subtilité de ce film réside justement en ce commentaire qui n'est pas utilisé parallèlement à l'image, mais de façon sécante. L'image nous montre un Barry Lyndon, année par année, et la voix off vient crever cette idée de chronologie en son milieu : le commentaire suppose l'histoire déjà connue, déjà passée, vécue, morte.

Loin de nous inviter à venir mettre les pieds en plein XVIIIe siècle, Kubrick nous empêche de VIVRE les aventures de son héros, et nous en propose le récit « post mortem », presque la relecture.

Si Barry Lyndon a perdu de son caractère humain, c'est au profit d'un caractère « social ». Un pas de plus : Lyndon, de « cas » est devenu « type ».

Le projecteur jeté sur le type social de l'arriviste (Barry + Lyndon ; c'est-à-dire le Patrimoine + le Titre, lhomme de chair + l'homme social) permet à Stanley Kubrick de sortir de l'ombre la société qui soutient l'existence de cet arrivisme. Nous passons au procès de l'époque.

C'est à ce moment que le film devient saisissant de cruauté. Et si l'on croyait Kubrick loin, aujourd'hui, de la violence d'**Orange Mécanique**, la face cachée de son dernier film dément fortement cette



impression. La violence, ici, n'est plus la simple provocation de l'image, elle est le squelette, la colonne dorsale de tout le film.

Ce que nous avions pris pour des sourires aux dents blanches n'est plus que grimaces immondes ouvertes sur les bouches édentées de vieillards inquiétants et hargneux*; les scènes de jeu, si belles dans leur lumière dorée de bougies n'abritent plus que des pantins craquelés au visage gris de fard qui s'amusent, en comptant leurs pièces d'or, à tisser le malheur de l'humanité sur fond de musique de chambre.

Kubrick gomme le faste monarchique, ou bien le laisse aux seuls monuments (sublimes vues de Postdam) pour éclairer le morbide d'une société qui joue à se tuer (deux scènes de duel encadrent le film).

Où sont passés les rois, les princes et les chevaliers des livres d'images ? Il ne reste plus, ici, que des mannequins de Grand Guignol dont le moindre geste est obscène.

Barry lui-même, qui reste frais et beau tant qu'il n'a pas atteint le sommet de sa réussite, devient gris et poussiérieux lorsque commence sa chute. Et il est abandonné, déchu, mutilé, abattu — symbole cruel de la société qui va s'effondrer — en pleine année 1789.

Fabian Gastellier.

La victoire en chantant

C'est une bien bonne idée que Jean-Jacques Annaud a eue pour son premier film et que Georges Conchon, co-scénariste, a nourrie de sa verve volontiers portée à l'exploitation du grotesque. Ils imaginent ce qu'a pu être la guerre de 14 transportée dans un trou perdu d'Afrique aux confins des possessions françaises et allemandes. Dans ce modèle réduit, dans cette petite guéguerre, ils font fonctionner tous les mécanismes de la guerre dite grande : la soumission de l'Eglise, le retournement de veste des ex-pacifistes, et bien entendu l'aveuglement des hystéries chauvines. La petitesse même du modèle rend évidente, criante, la sottise : un marigot figure le Rhin ; trois épiciers aussi lâches que bêtes, deux pères

blancs bien bénis oui oui, un sergent fatigué comme un vieux cheval figurent la France immortelle ; un petit normalien jusque-là socialiste joue les Clemenceau. En outre, la colonisation exaspère la stupidité de la guerre et la guerre exaspère la stupidité de la colonisation : on fait se battre des nègres français contre des nègres allemands et la victoire revient à des nègres anglais (en kilt !). C'est cette exploitation des Noirs pour la guerre des Blancs qui sans doute, dans cette métaphore foisonnante, est l'élément le plus riche en sujets de réflexion.

A vrai dire, je ne crois pas à l'impact politique du film. Le côté Clochemerle colonial de ce village empêche qu'on le prenne au sérieux. Surtout la guerre de 14 est trop loin de nous. Et trop loin le colonialisme naïf de ces temps-là, que d'autres formes, sournoisement plus efficaces, ont relayé. En sorte qu'il y a ici légitime dérision d'un passé abject et non réflexion sur un présent inquiétant.

Mais c'est un régal. Les situations cocasses se succèdent sans laisser de temps morts. Les acteurs (particulièrement Dufilho en mercanti et Jean Carmet en sergent de la coloniale) se font de magnifiques têtes de massacre. Mon Dieu, que cette guerre est jolie.

Jean Delmas.

Jeune Cinéma *a déjà signalé dans son* **numéro 96**

ACTAS DE MARUSIA

AU FIL DU TEMPS

DUELLE

L'EMPIRE DES SENS

FACE A FACE

L'INNOCENT

MONSIEUR KLEIN

1900

Pour aider JEUNE CINEMA...

Il ne suffit pas de l'acheter au numéro. La vente au numéro compte tenu des ristournes aux messageries et des inévitables invendus ne rapporte presque rien à la revue. Si vous pensez que cette revue a sa raison d'être, si vous y êtes attaché, si vous voulez qu'elle surmonte les difficultés auxquelles se heurte toute publication indépendante

Abonnez-vous ou réabonnez-vous dès aujourd'hui

Jeune Cinéma est désolé de devoir majorer aujourd'hui ses prix au numéro (5 Francs au lieu de 4 Francs pour la France) *et à l'abonnement. La majoration constante des frais de fabrication, le projet de loi qui prévoit l'assujettissement de la presse à la TVA rendent indispensable cette mesure.*

Vous pouvez être les meilleurs propagandistes de cette Revue

Tout abonné qui nous transmettra (*outre le sien*) *un nouvel abonnement recevra à sa demande une année à choisir par lui dans la collection ancienne de « Jeune Cinéma »*

Numéros anciens de JEUNE CINEMA

Les numéros anciens sont disponibles à l'exception des numéros 8 à 13 et 18, 19 (*un index peut être envoyé sur demande*).

NUMÉROS SPÉCIAUX :

Africain : n° 34
Américain : n° 52
Anglais : n° 17
Italien : n°s 27, 28, 68, 74
Suédois : n° 57
Allemand : n°s 67, 94
Amérique Latine : n° 79
Argentin : n° 37
Polonais : n° 42
Tchèque : n°s 3, 4.

PRIX AU NUMÉRO :

n° 1 à 32	1,50 F (France)	2,50 F (Etranger)
n° 33 à 56	2,00 F (France)	3,00 F (Etranger)
n° 57 à 81	3,00 F (France)	4,00 F (Etranger)
à partir du n° 82	4,00 F (France)	5,00 F (Etranger)

LA COLLECTION DE JEUNE CINÉMA .... 150,00 F

Règlement par Chèque Bancaire ou au C.C.P. 16.139.69 PARIS

CPPP 54498 du 25-06-73 — Directeur Publication : J. Delmas
Société d'Exploitation Imprimerie Lienhart et Cie, 07200 Aubenas